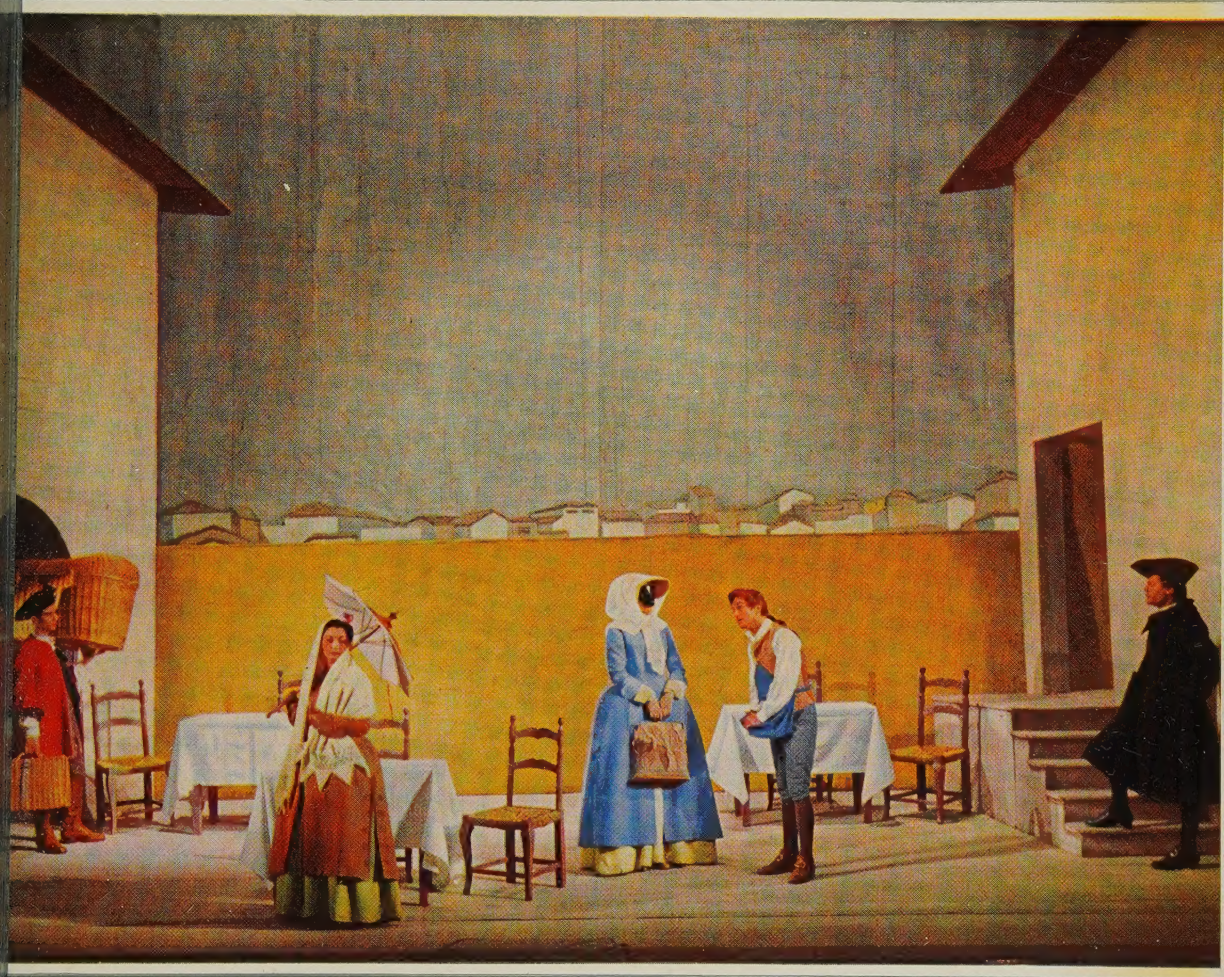
Illinois U Library

WORLD THEATRE



AUTUMN 1956
VOLUME V - No 4

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

DIFFUSION

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I.
Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
ELSEVIER, Royal Building, 55, rue Royale, Bruxelles.
Olivier Perrin, 87, avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal.
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg., 3440, Côte des Neiges, Montréal.

DANEMARK
Ejnar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K.

ESPAGNE
Libros, Fuenclara, 2, Aparto 142, Zaragoza.

ÉTATS-UNIS
Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New York, 14 N. Y.

FRANCE et UNION FRANÇAISE
ELSEVIER, 51, rue des Archives, Paris III.

INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Messaggerie Italiane, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.

JAPON
Japanese Centre of I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre Ginza, Chuo-ku, Tokyo.

NORVÈGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.

PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgeversmaatschappij, Spuistraat, 110, Amsterdam.

PORTUGAL
Livraria Bertrand, 73-75, rua Garrett, Lisboa.

ROYAUME-UNI
Max Reinhardt Ltd., 66 Chandos Place, London W.C. 2.

SUÈDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm I.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich.

ADMINISTRATION

ELSEVIER

ROYAL BUILDING, 55, rue Royale, BRUXELLES

C.C.P. 962.48 - Banque : Kredietbank - Tél. 18.51.08

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III

C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

Pays - Countries	*Abon.4 nos*	*Le num.*
Allemagne ..... DM.	15.—	4.—
Australie.. ..... A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique ..... F.B.	150.—	45.—
Espagne ..... Pst.	130.—	40.—
États-Unis ..... $	3.50	1.—
France. . ..... F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas ..... Fl.	12.—	3.50
Norvège .....N.Kr.	26.—	7.—
Royaume-Uni..... Sh.	25/-	6/6
Suède..... S.Kr.	18.50	5.—
Suisse ..... F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES

*

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I. I. T.

AUSTRALIE
Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.

AUTRICHE
Prof. Wilhelm Schmidt, M. Theresienstr. 11, Vienne IX.

BELGIQUE
M. Herman Teirlinck, 40 boulev. du Régent, Bruxelles.

BRÉSIL
p/a I.B.E.C.C. Palacio Itamaraty, Rio de Janeiro.

CHILI
M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.

CUBA
M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.

DANEMARK
M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

ÉQUATEUR
Mme Maruja Espinosa de Darquea. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.

ESPAGNE
D. Guillermo Diaz-Plaja, Elisabets, 12. Barcelone.

ÉTATS-UNIS
Mr. Clarence Derwent, c/o ANTA, 1545 Broadway, New York 36, N. Y.

FINLANDE
M. Eino Kalima, Vuorikatu, 6 A 3, Helsinki.

FRANCE
M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.

GRÈCE
M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri », place Karytsi, Athènes.

INDE
Mrs. Kamaladevi Chattopadhyay, 19, Electric Lane .New Delhi.

ISRAËL
M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel-Aviv.

ITALIE
M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Rome.

JAPON
Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuo-ku, Tokyo.

MEXIQUE
M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D. F.

NOUVELLE-ZÉLANDE
M. R.C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.

NORVÈGE
M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.

PAYS-BAS
Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.

POLOGNE
M. Bogdan Korzeniewski « Dialog », Rue Molière, Varsovie.

ROYAUME-UNI
Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W. C. 2.

SUÈDE
M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, Stockholm.

SUISSE
M. Kopp, Maire de Lucerne, Lucerne.

TURQUIE
M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.

UNION SUD-AFRICAINE
Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 616, Park Street, Arcadia, Pretoria.

URUGUAY
M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.

YOUGOSLAVIE
M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — HIVER 1956. — « WORLD THEATRE » is published four times a year by ELSEVIER S.A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New York, Subscription $ 3.50; $ 1.00 a copy. Entered as second class matter at the Post Office at New York, N. Y.

AUTUMN-AUTOMNE 1956 VOLUME V, 4

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE
avec le concours de l'Unesco

HONORARY PRESIDENTS — PRÉSIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1955-1957
Milan Bogdanovic

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
24, AVENUE DE L'ATLANTIQUE, BRUXELLES (BELGIQUE)

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*
VICE-PRESIDENTS - VICE-PRÉSIDENTS
Lalit Mohan Jamnadas *(India - Inde)*
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

MEMBERS - MEMBRES
Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*, Jean Darcante *(France)*, Armand Salacrou *(France)*,
Dora Stratou *(Greece - Grèce)*, Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*,
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*, Jhr. P.J.W. de Brauw *(Netherlands - Pays-Bas)*,
Axel-Otto Normann *(Norway - Norvège)*, Muhsin Ertugrul *(Turkey - Turquie)*
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
ANDRÉ JOSSET
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVIe)

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS - MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

ELSEVIER
ROYAL BUILDING, 55, RUE ROYALE, BRUXELLES

SUMMARY

The cover : *La Locandiera*, Goldoni. M : Luchino Visconti. D : Visconti - Tosi. Teatro Eliseo, Roma. 1953. Third Paris Festival, 1956. P : De Antonis.

Editorial, by René Hainaux 267

Stage Design in Italy, by Giulio Pacuvio 269

The Classical Theatre in Contemporary China, by A.C. Scott 281

The Adaptation of the Novel to the Stage, by Erwin Piscator 291

The Liberty of the Producer 305
Observations gathered at the Third Paris Festival by Paul-Louis Mignon.

World Reviews

Australia, *France* (ballet), *Israel*, *Japan*, *Sweden*, *United Kingdom* (ballet), *U.S.A.* (ballet) 316

Index to the Articles and Illustrations which have appeared in *World Theatre* after vol. III, nº 4. 337

SOMMAIRE

En couverture : *La Locandiera*, Goldoni. M : Luchino Visconti. D : Visconti - Tosi. Teatro Eliseo, Roma. 1953. Festival de Paris, 1956. P : De Antonis.

Editorial, par René Hainaux

Le Décor de Théâtre en Italie, par Giulio Pacuvio

Théâtre Classique en Chine Moderne, par A.C. Scott

L'Adaptation de Romans au Théâtre, par Erwin Piscator

De la Liberté du Metteur en Scène
Propos recueillis en marge du Festival International de Paris par Paul-Louis Mignon.

Chroniques du Monde

Australie, *États-Unis* (ballet), *France* (ballet), *Israël*, *Japon*, *Royaume-Uni* (ballet), *Suède*

Index des Articles et des Illustrations parus dans « Théâtre dans le Monde » depuis le vol. III - nº 4

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS * COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — *Membres de l'I.I.T.*

AUSTRALIA : Allan Ashbolt; AUSTRIA : Hanns Winter; BELGIQUE : Jean Francis - Jan Grootaers; BRAZIL : Isaac Gondim Filho; CHILI : Emile H. Dufour; CHINA : A.C. Scott; CUBA; CZECHOSLOVAKIA : Jan Kopecky; DANEMARK : Svend Fridberg; ECUADOR; FINLANDE : Toini Havu; FRANCE : Paul-Louis Mignon; GREECE : St. Spiliotopoulos; INDIA : G.S. Khosla; ISRAEL : Haim Gamzu; ITALY; JAPAN : Kihachi Kitamura; MEXICO : Rafael Solana; NETHERLANDS : Françoise M. Bruijn; NEW ZEALAND : R. Walker; NORWAY : C.F. Engelstad; POLAND : Henryk Szletynski; SWEDEN : Dan Lipschütz; SUISSE : S. Theilacker et Oskar Wälterlin; TURKEY : Muhsin Ertugrul; UNION OF SOUTH AFRICA : Léonard Schach; UNITED KINGDOM : Kenneth Rae and J.-C. Trewin; UNITED STATES of AMERICA : Rosamond Gilder and Ruth R. Mayleas; URUGUAY : E. Acevedo Solano; YUGOSLAVIA : Mladja Veselinovic.

Non-members of the I.T.I. — *Non-membres de l'I.I.T.*

ARGENTINE : J.O. Ponferrada; CANADA : Guy Beaulne; GERMANY : Ingvelde Müller; PERU : Bernardo Roca-Rey; UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS : Sovinformburo.

EDITORIAL

THIS time we offer to readers what our Committee have decided to call a "general" number.

Apart from the special subjects to which we usually devote ourselves there are, naturally, an enormous number of other matters of the deepest interest. This general number allows us to deal with the most burning of these questions.

Today there are at least two which offer ample grounds for discussion.

The adaptation of the novel to the stage is the source of bitter controversy which does not yet seem to be abating. The majority of professional dramatists rise up in arms against this tendency. They complain that their works are often disregarded for the sake of adapted novels; but above all they condemn what they regard as a deviation, which is contrary to the very essence of the theatre; and they do not hesitate to quote various adaptations of novels which are monstrosities. Actually there are also some fine successes; and it is naturally upon these that the supporters of the adaptation of the novel base their arguments. In brief —a really controversial matter. Today we have asked that great name in the theatre world, Erwin Piscator, the founder of the epic theatre, to speak. At our request he defends, in this number, his point of view with an energy which will certainly arouse the reactions for which we hope.

The liberty of the producer—his right to work creatively—is also a strongly debated question. During the recent Paris Festival, Paul-Louis Mignon was able to arrange a discussion on this matter between producers who had come from the four corners of the globe. Will their declarations provoke in turn objections? It is for our readers to say.

Present day interests lead us into quite

C'EST ici ce que notre Comité a convenu d'appeler un « numéro général ».

En dehors des sujets spéciaux auxquels nous nous consacrons le plus souvent, il se trouve naturellement une foule de questions passionnantes. Le numéro général nous permet de traiter les plus brûlantes d'entre elles.

Il en est au moins deux, aujourd'hui, qui offrent matière à d'amples débats.

L'adaptation des romans pour la scène est la source de polémiques qui ne semblent pas près de s'apaiser. La plupart des auteurs dramatiques de métier s'insurgent avec violence contre cette tendance. Ils se plaignent du dédain dont souffrent parfois leurs ouvrages au profit des romans adaptés; mais surtout ils condamnent ce qu'ils considèrent comme une déviation, contraire à l'essence même du théâtre; et ils ne sont pas en peine de citer de nombreuses adaptations de romans qui sont de véritables monstres. À la vérité, il y a aussi les réussites; c'est naturellement sur ces dernières que les partisans de l'adaptation appuient leurs arguments. Bref, question controversée. Nous donnons aujourd'hui la parole au grand Erwin Piscator, créateur du théâtre épique et dont les adaptations de romans ne se comptent plus. À notre demande, il défend ici son point de vue avec une vigueur qui suscitera certainement les réactions que nous espérons.

La liberté du metteur en scène — son droit de faire œuvre créatrice — est également un sujet fort débattu. Au cours du dernier Festival de Paris, Paul-Louis Mignon a eu l'occasion de faire s'entretenir à ce propos des metteurs en scène des quatre coins de l'horizon. Leurs déclarations provoqueront-elles à leur tour des objections? À nos lecteurs de répondre.

L'actualité nous requiert encore dans un

another sphere. For a long time now we have been in quest of a survey dealing with the present situation in the Chinese Theatre. But the reports of unprofessional observers had, it seemed to us, to be treated with caution. The Chinese theatre is in itself a rather special field and to be able to pass judgement on the transformations it has undergone during the last ten years needed the eye of an expert. Our correspondent, A.C. Scott, has recently been staying in Pekin, and his article fills this gap.

Finally, we have awarded first place in this number to an article on stage design in Italy. This is by way of celebrating the appearance of an important publication of the I.T.I. : *STAGE DESIGN THROUGHOUT THE WORLD SINCE* 1935. We are justifiably proud of this long-awaited work, the preparations for which have taken exactly five years and in which more than twenty countries have collaborated. As a foretaste we print in this number the introduction by Giulio Pacuvio and some of the illustrations which are included in the Italian contribution.

Our readers will find further details concerning this publication on the back cover.

tout autre domaine. Depuis longtemps, nous étions en quête d'un article sur la situation présente du théâtre en Chine. Mais les comptes-rendus de reporters non spécialisés nous semblaient sujets à caution. Le théâtre chinois est en soi un domaine assez fermé; et pour juger de ses transformations au cours des dix dernières années, il faut un œil exercé. Notre correspondant, A.C. Scott, vient de faire un séjour à Pékin et son article comble une lacune.

★

Enfin, nous avons voulu donner la première place, en tête de ce numéro, à un article sur le décor de théâtre en Italie. Ceci, pour célébrer la sortie de presse du premier grand ouvrage de l'I.I.T. : *LE DÉCOR DE THÉÂTRE DANS LE MONDE DEPUIS* 1935. Ouvrage attendu, dont la préparation a pris très exactement cinq ans, auquel plus de vingt nations ont collaboré et dont nous sommes justement fiers. En avant-goût, nous publions ici l'introduction de Giulio Pacuvio et quelques-unes des illustrations qui constituent la contribution italienne.

Nos lecteurs trouveront des détails sur l'ensemble de l'ouvrage au dos de la couverture.

Pour le Comité des Publications, — For the Publications Committee,

RENÉ HAINAUX

Editor — Rédacteur en chef

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : Producer (English) or Director (American). D : Designer. C : Costumes. Ch : Choreography. Mu : Music. P : Photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur. C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

STAGE DESIGN IN ITALY

LES DÉCORS DU THÉATRE ITALIEN DEPUIS 1945

GIULIO PACUVIO

WITH due regard to the danger of confining recent artistic phenomena, still in process of evolution, within the bounds of a strict formula, it may nevertheless be asserted that the post-war school of stage decoration in Italy is linked by a long line of artistic ancestors with the grand tradition of the Italian theatre.

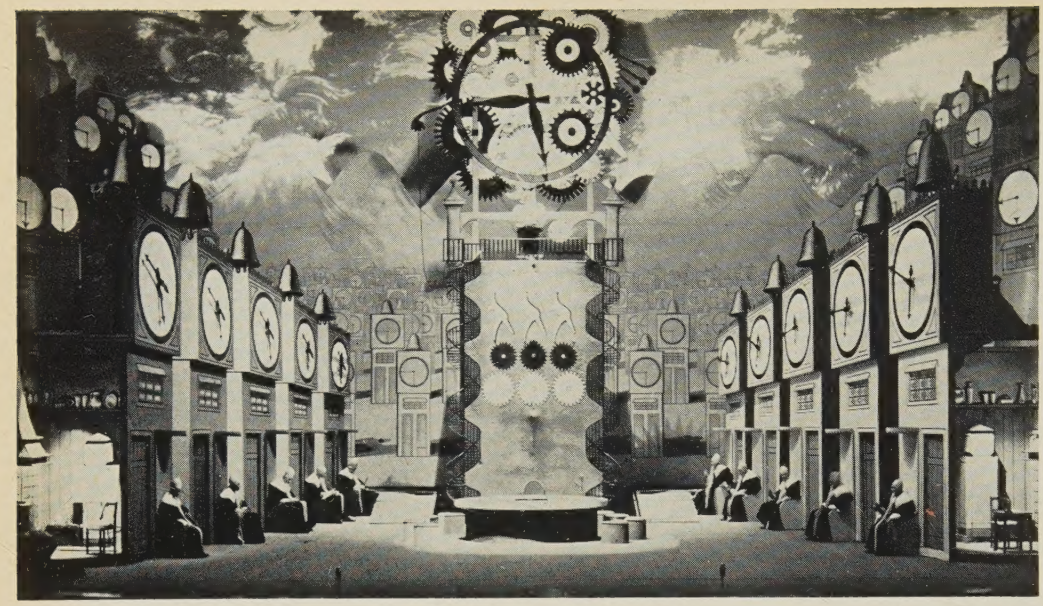
The reference, naturally, is to the tradition, born of humanism and fostered by the spirit of the Renaissance, which reached the height of its development in the 17th and 18th centuries : that tradition which is summed up in the names of Buontalenti, Peruzzi, Serlio, the Parigi, Sabbatini, Scamozzi, Torelli, Vigarani, the Burnacini, the Bibiena—in short, in the theatre architects, engineers and decorators who first invented, and then disseminated throughout the world, the essential forms of our modern stage.

Needless to say, in Italy as elsewhere, this tradition dwindled in the 19th century into lifeless academic repetition, overpowered by the rise of melodrama and smothered by the work of honest but uninspired craftsmen. In the 19th century Italy was not entirely insensitive to renovating movements in stage decoration, but it must be confessed that for various reasons they failed with us to reach any profound or coherent development. The aestheticism of d'Annunzio, who dream-

SE voir contraint à réduire à une sèche formule des phénomènes artistiques récents, encore en pleine évolution, est certes fort embarrassant; sans trahir la vérité, on peut cependant avancer que la nouvelle école de décoration théâtrale, qui s'est affirmée en Italie au cours de ces dix dernières années, se rattache, par une lointaine hérédité artistique, à la grande tradition de la scénographie italienne.

Il s'agit évidemment de la tradition qui naquit de l'humanisme, se renforça avec l'esprit de la Renaissance et acquit sa pleine vigueur entre le XVIIe et le XVIIIe siècle; celle qu'on peut synthétiser dans les grandes lignes par les noms de Buontalenti, de Peruzzi, de Serlio, des Parigi, de Sabbatini, de Scamozzi, de Torelli, de Vigarani, des Burnacini, des Bibiena, bref de tous les architectes, ingénieurs de théâtre et décorateurs qui ont inventé d'abord, puis répandu dans le monde entier les formes mêmes de la scène moderne.

Il est inutile de dire qu'en Italie comme partout ailleurs, cette tradition s'est épuisée, au XIXe siècle, dans une froide répétition académique; l'étouffant empire du mélodrame l'accabla sous les œuvres que peignaient sans génie d'honnêtes artisans. Au XXe siècle, l'Italie ne se montra pas complètement indifférente aux mouvements rénovateurs de l'art du décor, mais il faut admettre que, pour de multiples raisons, ces mouve-



Dino Buzzati. *Il Diavolo nel Campanile*, A. Lualdi. M : Masser Lualdi. Maggio Musicale Fiorentino, Firenze. 1954.

ed of a return to the essential forms of antique tragedy, provoked an occasional partnership between the theatre and some painter, such as Francesco Paolo Michetti (*La Figlia di Jorio*, 1904), but on the other hand it inspired a sumptuous and excessive form of decoration and it was not by mere chance that he fell in with Bakst and Debussy. The outstanding Italian decorator of the period, Duilio Cambellotti, who appears to have been influenced by d'Annunzio, found the highest expression of his personality in contact with true classical tragedy. From the harsh and stony nakedness of the Greek theatre at Syracuse he drew a real sense of plastic volume and even succeeded in divesting it of that mania for ornamentation so characteristic of his generation.

Even at that time Italy took an interest in the more striking experiments that were being made abroad. Eleonora Duse called on Gordon Craig for the décor of *Rosmersholm* (though the results were not happy owing to a more than merely artistic incompatibility.) The Scala at Milan was the first of the big theatres to welcome Adolphe Appia. It cannot be claimed, however, that these

ments n'y eurent pas un développement cohérent et approfondi. L'esthétisme dérivé de d'Annunzio, qui rêvait le retour aux formes essentielles de l'ancienne tragédie, provoqua d'une part la rencontre occasionnelle avec le théâtre d'un peintre tel que Paolo Francesco Michetti (*La Fille de Jorio*, 1904), mais de l'autre, il inspira un décorativisme fastueux et excessif : la rencontre de d'Annunzio avec Debussy et Léon Bakst ne fut pas le résultat d'un simple hasard. Le décorateur italien le plus important de cette époque, Duilio Cambellotti, qui semble avoir subi l'influence de d'Annunzio, trouva enfin la meilleure expression de sa personnalité artistique en s'attaquant à la vraie tragédie antique : de l'âpre et pierreuse nudité du théâtre grec de Syracuse, il sut extraire un sens profond des volumes plastiques qu'il réussit même souvent à dépouiller des vestiges d'un goût de l'ornement caractéristique de l'époque.

L'Italie manifesta aussi, à ce moment, son intérêt pour les expériences étrangères les plus audacieuses : Eleonora Duse fit appel à Gordon Craig pour les décors de *Rosmersholm* (le résultat de cette collaboration ne fut hélas!

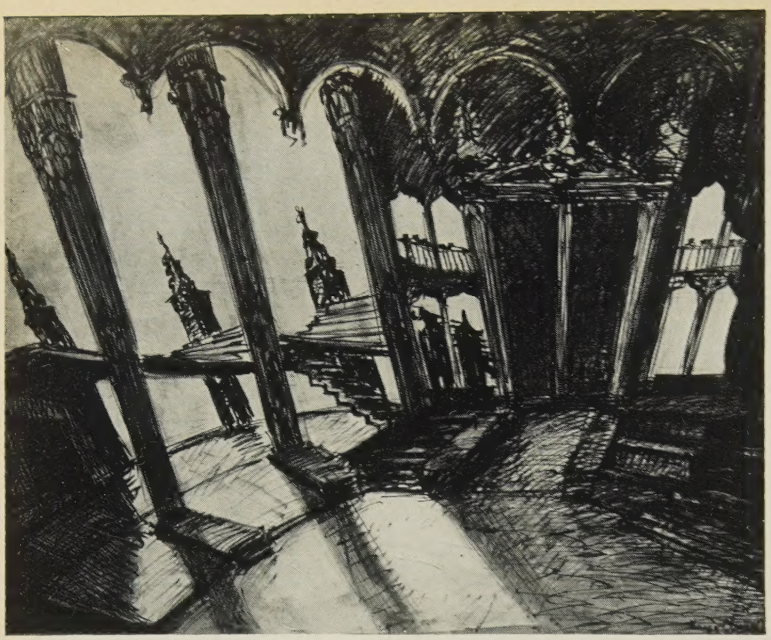
experiments had any very definite influence on Italian stage decoration.

Attempts at renewal, which were both more spontaneous and more closely connected with the whole *avant-garde* movement in Europe, came of futurism, which in the realm of Italian décor is associated with the names of Fortunato Depero and Enrico Prampolini. The latter subsequently widened his theatrical activity by relinquishing the rigid formula of futurism and founding geometrical rhythms on themes inspired by mechanical inventions. The reflection of European theatrical experiments is most clearly discernible in the work of Anton Giulio Bragaglia, whose picturesque and controversial activities drew attention to all the most modern ideas in decoration. He welcomed their diversity with all the curiosity of a man of the theatre firmly attached to the spontaneous immediacy of the stage. In short, the seeds of the theories of modern production had already been sown on Italian ground—though the "great actor" continued to strut triumphantly about the stage, satisfied for the most part with his

pas heureux, par suite d'une incompatibilité qui n'était pas seulement artistique) et la Scala de Milan fut le premier grand théâtre qui accueillit Adolphe Appia. On ne peut cependant affirmer que ces expériences eurent une influence précise sur le décor italien.

Des tentatives de renouvellement plus spontanées, intimement liées à tout le mouvement européen d'avant-garde, vinrent du Futurisme qui, dans le domaine du décor, s'appuie tout d'abord sur les noms de Fortunato Depero et Enrico Prampolini. Ce dernier élargit d'ailleurs plus tard son activité théâtrale, en se dégageant des formules rigides du Futurisme et en fondant ses rythmes géométriques avec les thèmes inspirés par les inventions techniques. On trouve certainement plus le reflet des différentes expériences européennes dans le théâtre d'avant-garde d'Anton Giulio Bragaglia, qui, durant sa pittoresque activité polémique, passa attentivement en revue les expressions les plus modernes du décor. Il en acceptait la pluralité des styles avec la curiosité de l'homme de théâtre fortement attaché à l'action immédiate et spontanée de la scène. En un mot,

Aldo Calvo. *Il Voto*, Salvatore Di Giacomo. M : Ettore Giannini.
Teatro Quirino, Roma. 1947. P : Bosio.



MARIO CHIARI. *Hamlet*, Shakespeare. M : Luigi Squarzina. Compagnia del Teatro d'Arte Italiano. 1952-53. P : De Antonis.

painted paper sets of commonplace bourgeois interiors.

Perhaps the most sensational decorative ideas of the period are to be found in the stage directions of Pirandello's plays. They were strokes of technical genius which developed into fantastic intuitions on the poetic plane, though too often they were only approximately realized on the stage.

Thus, in the renewal of its decorative conceptions, the Italian theatre was inspired by the powerful creative vision of its major authors, and in fact between the wars, after the blossoming of our modern repertoire with Pirandello, Rosso di San Secondo,

les germes théoriques de la mise en scène moderne avaient été semés sur le terrain du théâtre italien que continuait néanmoins à arpenter triomphalement le « grand acteur », généralement satisfait de ses décors de papier peint et du banal milieu bourgeois. Peut-être les idées de décor les plus sensationnelles de cette époque se trouvent-elles dans les indications de scène des pièces de Pirandello : il s'agissait de véritables *trouvailles* techniques, transformées par l'imagination poétique, mais qui malheureusement ne trouvaient presque jamais sur le plateau qu'une transposition approximative.

Ainsi donc, en ce qui concerne le renou-

FABRIZIO CLERICI. *L'Incoronazione di Poppea*, Monteverdi. M : Orazio Costa. Teatro La Fenice, Venezia. 1949. P : Giacomelli.

Veniero Colasanti. *La Figlia Obbediente*, Goldoni. M : G. Guerrieri. Teatro La Fenice, Venezia. 1949. P : Interfoto.

Lodovici, Chiarelli, Antonelli, Bontempelli, Betti and so many others, our theatre starts to recover a more lively and freely imaginative understanding of the fundamental unity of drama. Modern theories of production are put into everyday practice and young artists emerge who find in stage designing a complete vehicle of artistic expression. The decisive importance, at this time, of the Florentine May Festival should not be overlooked, for it called in turn on all the most celebrated contemporary painters to furnish designs for its annual celebrations. Some of them failed on the stage to emancipate themselves from a technique acquired at the easel, but they nevertheless exerted a strong influence on public taste. The very fact of seeing on the stage the work of such painters as Carena, Severini, Casorati, Sironi, Carra and de Chirico awakened public consciousness to the problems of theatre design. At the same time Florence and Venice invited Copeau and Reinhardt to undertake prodigious open air productions which remained unquestionably among their finest achievements. Soon afterwards the creative personality of Renato Simoni took its place beside them and there appeared at the May Festival a designer of genius, Gino Sensani, whose career was unfortunately cut short. He had a happy intuition of the suggestiveness of baroque scenery and conveyed it with a skilful sense of elegant, ornamental line. The best examples of Sensani's style are probably his sketches for costumes. He designed them with a rich, free fantasy,

vellement de ses conceptions décoratives, le théâtre italien tira son impulsion la plus puissante de la vision créatrice de ses meilleurs auteurs. En effet, pendant l'entre-deux-guerres, après l'épanouissement du répertoire contemporain avec Pirandello, Rosso di San Secondo, Lodovici, Chiarelli, Antonelli, Bontempelli, Betti et tant d'autres, notre scène retrouva un sens plus vivant et plus librement imaginatif dans l'unité fondamentale du spectacle; on vit s'affirmer dans la pratique de chaque jour les principes modernes de la mise en scène et surgir de jeunes artistes qui trouvaient dans le scénographie l'occasion d'une expression complète.

Il faut remarquer l'importance qu'eut pour cette période le Mai Florentin qui fit appel tour à tour aux peintres modernes italiens les plus connus pour concevoir les décors de ses représentations annuelles. S'il est vrai qu'un certain nombre de ces artistes ne réussirent pas à se dégager sur le plateau d'une technique fondamentalement picturale, cette initiative eut cependant une influence importante sur le goût du public; le fait de voir proposés sur la scène les styles de peintres tels que Carena, Severini, Casorati, Sironi, Carra et De Chirico contribua grandement à mettre en lumière dans les consciences artistiques le problème des décors de théâtre. À la même époque, Florence et Venise appelèrent Copeau et Reinhardt à créer ces spectacles exceptionnels en plein air, qui restent sans doute parmi les meilleurs de ces deux grands maîtres de la mise en scène. Peu après, apparurent Renato Simoni, puissante per-

Giulio Coltellacci. *Gli Straccioni*, Annibal Caro. M : Guido Salvini. Teatro Valle, Roma. 1951. P : Bosio.

not as details but almost as primary and determining factors in the production.

The numbing effects of war yielded at last to a new creative impulse prompted by the incisive personalities of producers like Giorgio Strehler and Luchino Visconti. A new and active school of theatrical design is now vigorously asserting itself. Its ranks include a considerable number of artists, some of whom, in spite of their youth, have already graduated from their formative phase and established their personality, while others (among the very young) are still obviously feeling their way.

sonnalité créatrice, et, dans le cadre du Mai Florentin, un décorateur génial, malheureusement trop tôt disparu : Gino Sensani. Ce dernier comprit, par une heureuse intuition, le charme du décor baroque et le traduisit dans un tracé graphique élégant. L'expression la plus complète du style de Sensani se trouve sans doute dans les croquis de ses costumes, qu'il concevait avec une imagination riche et libre, non pas comme des détails de la représentation, mais presque comme des éléments prééminents et décisifs de la mise en scène.

L'engourdissement causé par la guerre fit place à un nouvel élan rénovateur, appuyé par l'apparition dans le domaine de la mise en scène de personnalités aussi fortes que Luchino Visconti et Giorgio Strehler. On vit surgir et s'affirmer avec vigueur une nouvelle et très active école italienne de décoration théâtrale. Certains de ces artistes, bien que jeunes encore, ont dépassé déjà le stade des tâtonnements et fixé leur personnalité. Les

What are their characteristics? While allowing for each artist's particular angle of vision they aim at an intimate cohesion between producer and designer, not simply a collaboration, but a common effort towards unity of style. This relationship, in which technique becomes the very condition of creative invention, is the most important aspect of that return to the great tradition of the Renaissance which we mentioned earlier. In the last few years some of the most significant exponents of it have paired off into permanent partnership (Giorgio Strehler and Gianni Ratto, Luchino Visconti and Mario Chiari).

In these same years the Italian theatre has inclined to richness of production, to refined magnificence and exquisite detail, without, however, losing sight of a rigorous stylistic unity within the bounds of which poetic inspiration is allowed free play.

cadets continuent à se former par la recherche.

Quelle est la caractéristique de cette jeune école? Tout en respectant l'individualité artistique de chacun, elle vise à une parfaite cohésion entre la conception du metteur en scène et celle du décorateur; elle entend par là, non simple collaboration, mais effort commun vers l'unité de style du spectacle. Dans ce rapport où la technique devient la condition même de l'invention créatrice se trouve précisément l'aspect le plus profond de ce retour à la grande tradition des décors de la Renaissance italienne dont on a parlé au début. Dans les cas les plus significatifs, on a vu se créer au cours de ces dernières années des collaborations de caractère durable entre metteurs en scène et décorateurs (Giorgio Strehler - Gianni Ratto, Luchino Visconti - Mario Chiari).

Durant ces mêmes années, le théâtre italien s'est tourné vers le faste, vers une somptuosité

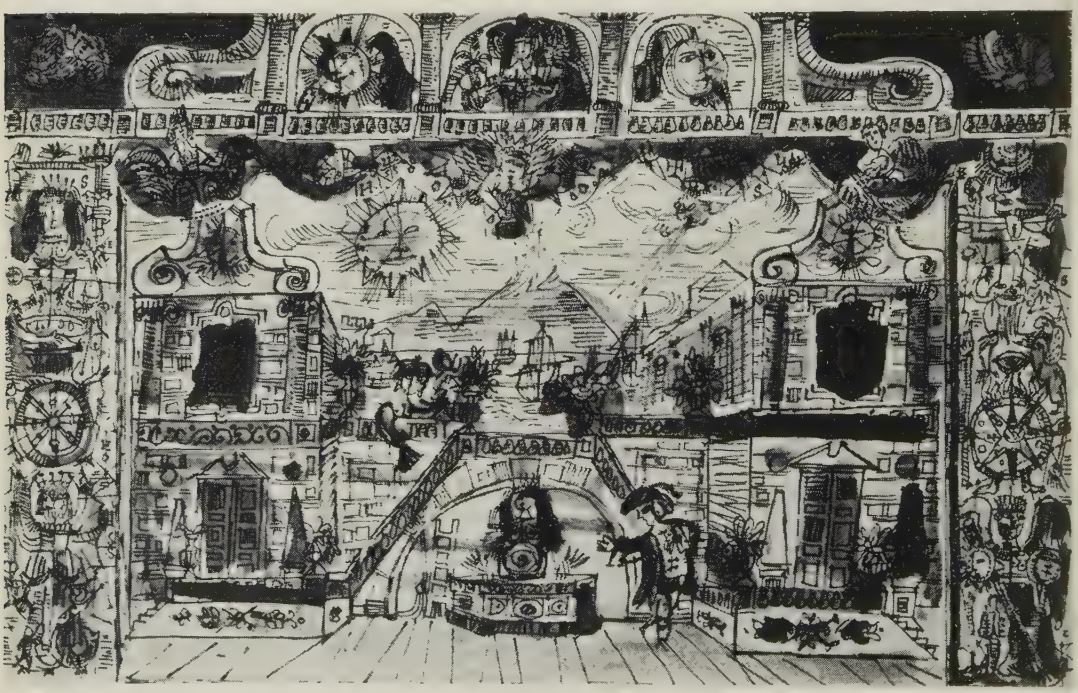
Giorgio de Chirico. *Don Chisciotte.* Mu : Frazzi. M : Corrado Pavolini. Teatro Comunale, Firenze. 1952. P : Maggio Musicale.

Inevitably an austere interpretation of the text has often been sacrificed to a decorative conception of performance, and the latter has sometimes degenerated into bombast and baroque excess. But it was equally inevitable that old aesthetic heredity and the more direct impact of culture should produce, in modernized form, a revival of the fantastic visions of Torelli, the Parigi, and Burnacini. This influence of culture, or recasting of baroque design, becomes even clearer when the artist adopts the old engravers' canons of taste or reproduces their signature upon the stage. Many of Veniero Colasanti's designs are drawn from these sources and adapted by his own serene sense of composition. Even more than he, Giulio Coltellacci evokes with unerring taste the airy structures and ornamental forms of the 15th century. This brilliant rehandling of Renaissance motifs is likewise discernible in the work of Fabrizio Clerici, who uses them as points of departure for fantasies that border on surrealist hallucination. Certain productions, the décor of which have

raffinée, vers la splendeur délicate des détails, sans perdre de vue toutefois la recherche d'une rigoureuse unité de style, où le génie de la fantaisie poétique trouve libre cours.

Il était inévitable qu'à une interprétation austère du texte, on préférât souvent une vision ornementale du spectacle, qui dans certains cas tombait dans l'emphase et le baroque excessif. Le retour, avec des moyens et sous des formes modernes, aux prestigieuses visions scénographiques de Torelli, des Parigi, de Burnacini, était tout aussi fatal, tant sous l'influence directe de la culture qu'à cause d'une lointaine hérédité artistique.

Cette influence de la culture, qui fait naître parfois l'inspiration d'une nouvelle rencontre avec les formes de la scénographie baroque, devient plus évidente encore lorsque le décorateur s'inspire des estampes anciennes et reproduit sur la scène le style des gravures des siècles passés. Veniero Colasanti a certainement puisé à ces sources d'inspiration, tout en trouvant son équilibre dans un calme sens de la composition Plus encore que lui, Giulio Coltellacci reprend, avec un goût très sûr, des



Emanuele Luzzati. *La Diavolessa*, Goldoni. Mu : Baldassare Galuppi. Venezia, 1952. P : Ferruzzi.

Gianni Polidori. *The Queen of Spades - La Dame de Pique.* Mu : Tchaikowsky. M : Tatiana Pavlova. Teatro Comunale, Firenze. 1952. P : Maggio Musicale.

been influenced by the producer Luchino Visconti, reveal similar processes of inspiration; for Shakespeare's *Troilus and Cressida*, produced with enormous magnificence in the Boboli Gardens at Florence, Franco Zeffirelli-Corsi erected a machicolated city wall in the manner of the medieval engravers. The décors for Goldoni's *La Locandiera*, produced in collaboration by Visconti and the young designer Tosi, in manifest reaction against the current conception of an 18th century bedecked with frills and furbelows, formes ornementales et certaines architectures aériennes du XVe siècle, pour composer des tableaux décoratifs d'une élégance brillante et raffinée. Cette attitude de brillante réélaboration des motifs de la Renaissance et de la période baroque se retrouve chez Fabrizio Clerici, qui part de ces motifs pour arriver à des hallucinations nettement surréalistes. Le même processus d'inspiration se retrouve dans certains spectacles dont les décors naquirent des suggestions du metteur en scène Luchino Visconti : pour *Troïlus et Cressida*, de Shakespeare, monté d'une manière grandiose dans les jardins Boboli à Florence, Franco Zeffirelli a construit une ville crénelée dans le goût des gravures médiévales. Les décors pour *La Locandiera* de Goldoni naquirent de la collaboration de Visconti avec le jeune décorateur Tosi. Avec l'évidente intention de réagir contre la conception habituelle d'un XVIIIe siècle enjolivé de colifichets et de rubans, on y trouve un rappel de la peinture dépouillée du peintre Longhi, nuancé par les subtils rapports

GIANNI RATTO. *Carosello Napoletano*, Ettore Giannini. M : E. Giannini. Teatro La Pergola, Firenze. 1950. P : Bosio.

suggest the plain sober painting of Longhi filtered through the subtle chromatic colour scale of Giorgio Morandi. Many of Visconti's productions have been realized in collaboration with Mario Chiari who of all the young designers of the Italian school, has probably furnished the most intense activity both on stage and screen. Chiari, after an early period of elegant stylization turned, under Visconti's influence, to décors which drew from an analysis of realistic detail the elements of a freely articulated composition in a rarified, abstract climate (Anouilh's *Eurydice*) and also to designs in which ornamental magnificence imposed itself with crushing force

chromatiques de Giorgio Morandi. D'autre part, Visconti recourut dans bon nombre de ses spectacles à la collaboration de Mario Chiari qui, des décorateurs de la jeune école italienne, est peut-être celui dont l'activité est la plus intense, tant au théâtre qu'au cinéma. Mario Chiari, après une première période de stylisation élégante, est passé, suite à ses contacts avec Visconti, à un décor qui tire de la minutieuse recherche des détails de la réalité, les éléments d'une composition librement articulée dans un climat raréfié et abstrait (*Eurydice* d'Anouilh), ou à une scénographie où le faste décoratif s'impose avec une force écrasante (*Oreste* d'Alfieri). Pourtant,

GIANNI RATTO. *La Putta Onorata*, Goldoni. M : Giorgio Strehler. Campo San Trovaso, Venezia. 1950.

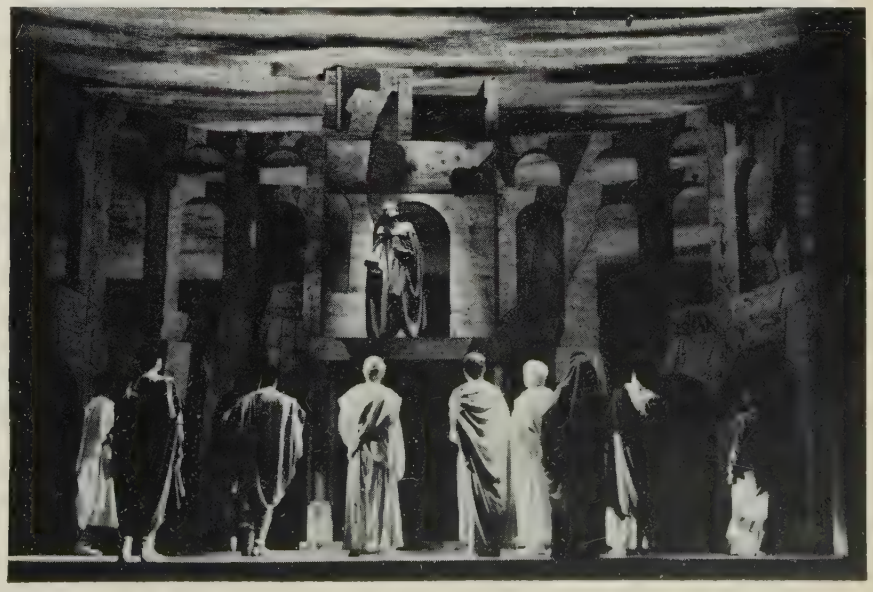
Toti Scialoja. *Ballata senza Musica*, Toti Scialoja. Ch : Milloss. Teatro La Fenice, Venezia. 1950. P : Giacomelli.

(Alfieri's *Oreste*). Recently, however, Chiari's evolution seems to have taken yet another turn. He now gives plastic and constructive value to colour used with primitive violence.

Another instance of stage design worked out in regular daily collaboration with the producer is the work of Gianni Ratto, who was the designer at the " Piccolo Teatro " of Milan, from its beginning until 1954. There he had to adjust his views to the dominating personality of Giorgio Strehler. At first Ratto, entirely won over to his producer's enthusiasms, abandoned himself to the influence of German expressionism. He pre-

ces derniers temps, le style de Mario Chiari semble avoir évolué encore : il donne à présent une valeur plastique et constructive à la couleur, dont il se sert avec une violence presque primitive.

Un autre cas où le décor naît d'une quotidienne et intime collaboration avec le metteur en scène est celui de Gianni Ratto, qui fut le décorateur du Piccolo Teatro de Milan depuis sa création jusqu'en 1954 et qui dut s'y accommoder de la forte personnalité de Giorgio Strehler. Tout d'abord, Gianni Ratto, entièrement acquis aux conceptions de son metteur en scène, s'abandonna à l'in-



Piero Zuffi. *Julius Caesar*, Shakespeare. M : Giorgio Strehler. Piccolo Teatro, Milano. 1953-54. P : Parolin.

sented, within the narrow compass of the stage at his disposal, dry compositions consisting of a very few elements, powerfully outlined by lighting. Later he tried his hand at freer compositions but still clinging to technical and functional solutions of stage problems as the mainsprings of his inspiration.

This fundamental position is shared by other Italian decorators, such as Gianni Polidori, who tends to create hallucinatory atmosphere by a frigid geometry of purely mechanical forms. Lele Luzzatti, on the other hand, tends rather to grotesque distortion reminiscent of Chagall, and through him, of Oriental art.

*

This diversity of tendencies and styles does not rule out, however, a common fundamental fact. The designers of the contemporary Italian school no longer conceive their art simply as decorative background or representation of *milieu*, but rather as poetic suggestion effected in conjunction with the producer. They look upon production as an absolute and indivisible creative act.

fluence de l'expressionnisme allemand : il proposait, dans l'étroit espace de la scène, de sèches compositions faites d'un petit nombre d'éléments puissamment soulignés par les projecteurs. Plus tard, il s'est voué à des compositions plus libres, tout en conservant pour principale source d'inspiration la solution technique et fonctionnelle des problèmes scéniques.

Cette position fondamentale est partagée par d'autres décorateurs italiens, tels que Gianni Polidori, qui tend à créer des climats hallucinants dans une froide géométrie de formes purement mécaniques. Par contre, on reconnaît dans les décors de Lele Luzzati, une tendance aux déformations grotesques se rattachant plutôt, à travers Chagall, aux formes de l'art oriental.

Diversités d'orientations et de styles, qui n'excluent pas toutefois un fait commun fondamental : les décorateurs de la nouvelle école italienne s'attachent à une conception de leur art qui dépasse la simple peinture d'un milieu ou la pure composition décorative. Ils veulent atteindre le point où la technique et l'inspiration conjuguées créent la suggestion poétique, et considèrent le spectacle comme un acte de création total.

GIULIO PACUVIO

FRANCO ZEFFIRELLI-CORSI. *The Three Sisters - Les Trois Sœurs*, Chekhov.
M : Luchino Visconti. Teatro Eliseo, Roma. 1953. P : De Antonis.

THE CLASSICAL THEATRE IN CONTEMPORARY CHINA

LE THÉATRE CLASSIQUE EN CHINE CONTEMPORAINE

A.C. SCOTT

Mr. A.C. Scott is an English author and artist, who after war service in India went to China where he remained until 1949. He has made an intensive study of the Chinese classical drama and for two years he studied also the Japanese Kabuki. At present he resides in Hong Kong.

He is the author of *The Kabuki Theatre of Japan* (published by Allen and Unwin, London. 1955) and *The Classical Theatre of China* (ditto 1956): he has recently completed a book on Chinese costume and is preparing an English version of the life of Mei Lan-fang, the Chinese actor.

His designs are enchanting and he brings to bear on his subjects a mind uninfluenced by any ideology.

✶

M. A.C. Scott est Anglais. Il a servi aux Indes pendant la guerre. Il a ensuite séjourné en Chine jusqu'en 1949, *s'intéressant de très près au théâtre. Après avoir étudié deux ans le Kabuki au Japon, il réside actuellement à Hong Kong.*

Il a écrit The Kabuki Theatre of Japan *(Allen and Unwin, London,* 1955*)*, The Classical Theatre of China *(ditto,* 1956*); il termine un ouvrage sur le costume et prépare une biographie de Mei Lan-fang.*

Son témoignage est celui d'un esprit que n'influence aucune idéologie. Et ses dessins sont un enchantement.

Comic actor of the Peking classical stage.

Acteur comique du théâtre classique de Pékin.

Students of the Peking Training School for classical actors learning the use of stage weapons.

Élèves de l'École de Pékin, apprenant le maniement des armes.

SIX years is a long time in which to have no direct communication with a country and it was with some satisfaction that I recently received permission from the Chinese government to make a private visit to Peking to meet old theatrical friends and see the classical theatre in its everyday setting. Hearsay, rumour and surmise are unsatisfactory methods of knowing the truth about anything and certainly about the theatre. It would be quite impossible for me to give an adequate survey of all that I saw on my visit in the brief space allotted to me here, what follows therefore, is a brief summing up of some of the more important changes and developments in the classical theatre since I left China in 1949.

The Training Schools

The Chung Kuo Hsi Chü Hsüeh Hsiao in Peking is the cradle of the classical actors of the future. This training school is state owned and at present contains a little over four hundred students both boys and girls. It was opened in 1950 and is housed in austere but roomy buildings. Students enter at the age of eleven for a course of ten years which includes a general education as well as their professional training. Increased emphasis on this side of the curriculum has lengthened the course of training which in the old days was

RESTER sans contact direct avec un pays pendant six ans, c'est long; et ce fut avec satisfaction que je reçus récemment du gouvernement chinois l'autorisation de me rendre en visite privée à Pékin, afin d'y rencontrer de vieux amis et de voir le théâtre classique dans son cadre journalier. Ouï-dire, rumeurs et suppositions sont des méthodes peu satisfaisantes pour connaître la vérité sur un sujet quelconque et, en tout cas, en ce qui concerne le théâtre. Il me serait absolument impossible de donner un juste aperçu de tout ce que j'ai vu au cours de mon séjour, ce qui suit est donc un bref résumé de quelques-uns des plus importants changements qui se sont opérés dans le théâtre classique depuis le moment où j'ai quitté la Chine, en 1949.

Les Écoles de Formation

Le Chung Kuo Hsi Chü Hsüeh Hsiao, à Pékin, est le berceau des acteurs classiques de l'avenir. Cette école appartient à l'État et compte un peu plus de quatre cents étudiants, garçons et filles. Ouverte en 1950, elle est logée dans des bâtiments austères, mais spacieux. Les étudiants y entrent à l'âge de onze ans pour une période de dix années qui comporte aussi bien l'éducation générale que la formation professionnelle. Le fait d'avoir donné plus d'importance à cette dernière a prolongé la durée des études qui, dans le

between five and six years while students often began their training at the age of seven. The old *k'o pan* or training schools were always privately owned and consequently led a precarious existence. The oldest and best known was the Fu Lien Ch'eng which ran for forty-two years but had to close its doors at the end of the Japanese war. Schools like these never admitted girls, all the students were boys who led a monastic life until their training was completed. War dealt a mortal blow to the old type of school, modern economic conditions rendered their survival impossible and state support was the only answer if the classical tradition was to be kept alive. Continuity of training was interrupted and finally broken by the war and the theatre has suffered from a lack of reserves of young actors coming up from the schools competently trained. It is a grave deficiency which even now will not be easily or quickly made up. The first fully trained class has not yet graduated from the training school and the mettle of China's new classical actors has still to be proved on the professional stage.

Boys are no longer trained for female roles which in future will be played by actresses only, hence the girl students. This has resulted in certain changes in technical training. For instance the use of the *ch'ao* is no longer taught. The *ch'ao* were stilt like contraptions bound to the actor's feet to enable him to simulate the gait of a woman with bound feet. It was a difficult technique which took years to acquire and has now been abolished on ethical more than technical grounds.

In the Peking school students are trained for the orthodox Peking classical drama, *ching hsi*, or alternatively for the *p'ing chü*, a local dramatic form which developed from the countryside east of Peking and has now become a very popular entertainment. A training school offering instruction in *p'ing chü* is a new development since 1949. Students are also trained to become theatre musicians. In Shanghai there is another national training school which was opened two years ago. Here the students are trained for *shao hsing* drama the prevailing local entertainment or else for the *k'un ch'ü*, an old

temps, n'allaient pas au delà de six ans, alors que l'âge d'admission était 7 ans! Les vieilles écoles, les *k'o pan*, appartenaient toujours à des particuliers et avaient, par conséquent, une existence précaire. La plus ancienne et la mieux connue était la Fu Lien Ch'eng qui exerça pendant quarante-deux ans, mais dut fermer ses portes à la fin de la guerre avec le Japon. Des écoles comme celle-là n'admettaient jamais de jeunes filles; tous les étudiants étaient des garçons qui menaient une vie monastique jusqu'à la fin de leurs études. La guerre porta un coup mortel à cet ancien type d'école; les conditions économiques modernes rendirent impossible leur survivance; et l'aide de l'État était la seule solution, si l'on voulait conserver vivante la tradition classique. Par suite de la guerre, le théâtre a souffert et souffre encore d'un manque de réserves de jeunes acteurs suffisamment formés dans les écoles. C'est une déficience grave qui ne sera pas rapidement palliée. La première classe entièrement instruite n'est pas encore sortie de la jeune école de Pékin et l'ardeur des nouveaux acteurs classiques doit encore subir l'épreuve de la scène.

On ne forme plus de garçons dans les rôles féminins qui, à l'avenir, seront joués uniquement par des actrices. De là, certains changements dans la technique. Par exemple, l'emploi des *ch'ao* n'est plus enseigné. Les *ch'ao* étaient une invention baroque, une sorte d'échasses, attachées aux pieds des acteurs pour leur permettre de simuler la démarche d'une femme aux pieds liés : technique difficile qu'un acteur n'assimilait qu'après des années.

À l'École de Pékin, les étudiants sont formés pour le drame classique orthodoxe de Pékin, le *ching hsi*, et en partie aussi pour le *p'ing chü*, un style local qui est né dans la région est de Pékin et qui est devenu aujourd'hui un divertissement très populaire. Une école offrant l'enseignement du *p'ing chü* est une nouveauté par rapport à 1949. On forme aussi des musiciens de théâtre. À Shanghai, il existe une autre école nationale qui s'est ouverte voici deux ans. Là, les étudiants sont formés pour le drame *shao hsing*, le divertissement local le plus en faveur, ou bien pour le *k'un ch'ü*, un style de drame ancien originaire

drama which originated in the Soochow area. *K'un ch'ü* developed during the Ming dynasty (1368-1644) and remained supreme as the national drama of China until the middle of last century when it was supplanted in public esteem by the *ching hsi* or Peking drama, which nevertheless owed a great deal to its predecessor. *K'un ch'ü* has a long history intimately bound up with the main stream of Chinese classical drama and its revival in these times is a matter of some significance for the Chinese theatre.

The Actors

The older actors are still the backbone of the classical theatre; it is they who enable it to flourish as it does at the moment and whose services are in such great demand for instructing a younger generation who must take up threads which have all but been severed. Mei Lan-fang is the greatest actor of them all, he has remained the stage idol of China for so long that it is quite impossible to imagine the theatre without him. A peerless artist, he has been acting for forty years and at sixty has lost little of his verve, he is a

Sheng actor.

Acteur Sheng.

de la région de Soochow. Le *k'un ch'ü* s'est développé sous la dynastie Ming (1368-1644) et a régné sur toute la Chine jusqu'au milieu du siècle dernier, moment où il fut supplanté par le *ching hsi* ou style de Pékin, qui néanmoins lui doit beaucoup. Le *k'un ch'ü* a une longue histoire, intimement liée à la période classique, et sa renaissance à notre époque revêt une signification incontestable pour le théâtre chinois.

Les Acteurs

Les vieux acteurs constituent toujours l'épine dorsale du théâtre classique. Ce sont eux qui lui valent son efflorescence actuelle et dont les services sont instamment sollicités pour la formation de la jeune génération. Mei Lan-fang est le plus grand de ces acteurs; il est depuis si longtemps l'idole du théâtre en Chine, qu'il est devenu impossible d'imaginer ce théâtre sans lui. Artiste exceptionnel, il a joué pendant quarante ans; et aujourd'hui, à l'âge de soixante ans, il n'a presque rien perdu de sa verve. C'est un trait d'union entre un vieux monde et un nouveau. Pour le remplacer, on ne voit personne de son envergure et, de toute façon, il symbolise la fin d'une tradition : les *tan*, les rôles de femmes, dans lesquels il excelle, ne seront plus joués à l'avenir que par des actrices. La vieille tradition est sur le point de disparaître; et, si bonnes qu'en soient les raisons, Mei Lan-fang marque incontestablement la fin d'une grande époque. Mei lui-même est un homme modeste, franc et simple dans sa conversation, et possédant un charme très personnel. Un peu plus grassouillet que jadis, il a néanmoins conservé un air extraordinairement jeune et porte allègrement son âge. Il fait penser à un homme qui garderait son esprit et son corps rigoureusement en harmonie avec sa rude profession; et tel est bien le cas, car il ne s'est jamais relâché au cours de sa longue carrière. Aujourd'hui, il est « bien national » et constamment demandé dans toute la Chine, pour des tournées à l'étranger ou pour des représentations officielles. En fait, ainsi que quelqu'un s'en plaignait amèrement à Pékin, Mei est si souvent en service com-

Mei Lan-fang and Yü Chen-fei as the Spirit of the White Snake and her husband Hsu Hsien. A scene from the well known classical drama *The Story of the White Snake.* Peking. 1956.

Mei Lan-fang et Yü Chen-fei dans les rôles de l'Esprit du Serpent Blanc et de son mari Hsu Hsien. Scène du célèbre drame classique, *L'Histoire du Serpent Blanc.* Peking 1956.

link between an old world and a new. There is no one of his stature to replace him and in any case he symbolises the end of a tradition, the *tan* or female roles of which he is such a supreme master will only be played by actresses in future. The old tradition is on its way out and whatever the arguments for its going Mei Lan-fang unquestionably marks the end of a great epoch in the Chinese classical theatre. Mei himself is a modest man, frank and natural in his conversation with a charm of his own. A little plumper than of old he is nevertheless amazingly youthful in manner and carries his years lightly. He looks like a man who keeps his mind and body rigorously attuned for his arduous profession and such indeed is the case for he has never allowed his efforts and training to be relaxed throughout his long career. Today he is a national asset and is in constant demand all over China, for foreign tours or for command performances. Indeed, as someone wryly complained in Peking, Mei is kept so busy with the special demands made on him that the ordinary theatre-goer never gets a chance.

Lack of space forbids the mention of many other distinguished actors except perhaps one Yü Chen-fei, an old personal friend whom I was happy to meet again in Shanghai. Yü Chen-fei is the greatest living *k'un ch'ü* actor, a Soochow man he is steeped in the tradition and his father was a well known *k'ün ch'ü* scholar. Yü Chen-fei is also an accomplished

mandé que l'amateur de théâtre n'a plus aucune chance de le voir.

Le manque de place m'empêche de citer quantité d'autres bons acteurs excepté l'un d'eux peut-être, Yü Chen-fei, un vieil ami que j'ai été heureux de revoir à Shangai. Yü Chen-fei est le plus grand acteur *k'un ch'ü;* natif de Soochow, il est nourri de la tradition. C'est aussi un parfait flûtiste; et il a joué pendant de nombreuses années avec Mei Lan-fang dans le drame de Pékin, sa spécialité étant le *hsiao sheng* (jeune héros ou jeune savant), rôle qu'il a porté à un haut degré de distinction.

Yü Chen-fei est très enthousiaste de son art et de tout ce qui s'y rapporte. L'une de ses tâches actuelles est de diriger l'enseignement des étudiants *k'un ch'ü* dans la nouvelle École de Shanghai.

Les Piéces

Je ne puis m'attarder à décrire des pièces

performer on the flute while for many years he has played opposite Mei Lan-fang in the Peking drama, his speciality being the *hsiao sheng*, or young hero/scholar, a role to which he has brought great distinction.

Yü Chen-fei has a fund of enthusiasm for his art and all pertaining to it. One of his present tasks is to supervise the training of the *k'un ch'ü* students in the new training school in Shanghai.

The Plays

Space again forbids anything like an adequate description of plays new or old and I must content myself with noting three particularly significant events on the stage. The first was the production in Peking of a play called *Shih Wu Kuan*, or *The Fifteen Strings of Cash*. This took the theatre-going public by storm and having seen the production I can well understand why. In the exquisite quality of its acting it is a play which transcends the boundaries of nationalism and people who love the theatre anywhere could hardly fail to be impressed by it. The plot in brief is as follows. Yu Hu-lu, a bibulous old butcher, returns home one night drunk, carrying fifteen strings of cash (the old copper currency in China) borrowed from a relative. His pretty daughter asks where he got the money and in drunken jest he says the money is the proceeds from selling her as a slave. Heartbroken she believes him and later flees the house. In the meantime Lou Ah-shu, a neighbour of the butcher's, enters the house to steal the cash, the butcher awakes there is a struggle and Lou Ah-shu kills Yu Hu-lu with a meat chopper. The daughter and a young man who has joined her as a travelling companion are arrested on the highway next day, brought to trial and tortured into confessing their guilt. Kuang Chung, a magistrate, believes they are innocent and gets permission to investigate the case and deliver the pair from what he believes to have been a miscarriage of justice. He finally runs the real criminal to earth in a memorable scene where, disguised as a fortune teller, he interrogates Lou Ah-shu in the grounds of a temple. The high light of the play is the performance of the

nouvelles ou anciennes et je dois me borner à noter trois événements particulièrement significatifs. Le premier fut la représentation à Pékin d'une pièce appelée *Shih Wu Kuan* ou *Les Quinze Chapelets de Sapèques*. Cette pièce a été un succès immédiat et, après l'avoir vue, j'en comprends les raisons. Aucun amateur de théâtre, de quelque pays qu'il soit, ne pourrait y rester insensible. Voici brièvement quelle en est l'intrigue. Yu Hu-lu, un vieux boucher ivrogne, rentre saoûl chez lui un soir, avec quinze chapelets de sapèques (la vieille monnaie de cuivre), empruntés à un parent. Sa charmante fille lui demande d'où lui vient cet argent et, par plaisanterie, il lui répond qu'il l'a obtenu en la vendant comme esclave. Le cœur brisé, elle le croit et s'enfuit de la maison. Entre temps, un voisin du boucher, Lou Ah-shu, s'introduit dans la maison pour voler l'argent; le boucher s'éveille, il y a lutte et Lou Ah-shu tue Yu Hu-lu avec un couperet à viande. La fille du boucher et un jeune homme qui s'est joint à elle dans sa fuite sont arrêtés le lendemain sur la grand-route, jugés et torturés pour confesser leur crime. Un juge, Kuang Chung, les croit innocents et obtient la permission d'enquêter sur l'affaire et de sauver le couple de ce qu'il croit avoir été une erreur judiciaire. Il dépiste finalement le vrai criminel dans une scène mémorable où, déguisé en diseur de bonne aventure, il interroge Lou Ah-shu dans le jardin d'un temple. L'intérêt principal de la pièce réside dans le jeu de l'acteur interprétant Lou Ah-shu; sa mimique et ses gestes exprimant la peur, la cupidité, l'hypocrisie et la culpabilité constituent un chef-d'œuvre d'interprétation pure; et le rôle de Kuang Chung, par contraste, le met en valeur.

Cette pièce est une vieille pièce *k'un ch'ü* qui a été reprise par une compagnie d'acteurs de talent, de la province de Ché-Kiang, qui ont fait de judicieuses coupures dans le texte, en supprimant les actions adventices. Dans le temps, les pièces *k'un ch'ü* étaient destinées à des gens qui pouvaient rester toute la journée au théâtre s'ils en avaient envie et beaucoup de thèmes mineurs entravaient l'action principale. La représentation actuelle dure trois heures, sans temps mort et sans

Shih Wu Kuan (The Fifteen Strings of Cash - Les quinze Chapelets de Sapèques). Peking. 1956.

The butcher's daughter is made to sign a false confession of murder.

La fille du boucher est forcée d'endosser le crime qu'elle n'a pas commis.

This scene shows the actor Wang Fu-Sungas Lou Ah-shu, the murderer, and Chou Fu-ying as Kuang Chung, the magistrate disguised as a fortune teller in the temple.

Lou Ah-shu, le meurtrier, et Kuang Chung, le magistrat déguisé en diseur de bonne aventure.

actor playing Lou Ah-shu, his mime and gesture expressing fear, greed, hypocrisy and guilt constitute a masterpiece of pure acting and the performance of Kuang Chung serves as an excellent foil and contrast.

The play is an old *k'un ch'ü* one which has been revived by a company of talented actors from Chekiang province who have judiciously pruned the script of certain extraneous matter which impedes the action. In the old days *k'un ch'ü* plays were devised for people who could sit all day in the theatre

nuire pour autant au thème et à son intégrité artistique.

Cette pièce, *Shih Wu Kuan*, est un bon

Ma Tse-tsang (centre) and Hung Sin-nu (right) in *Lou Shu Kuan*, a new Cantonese play. Peking. 1956.

Ma Tse-tsang, au centre, et Hung Sin-nu, à droite, dans *Lou Shu Kuan*, une pièce cantonnaise présentée à Pékin en 1956.

if they wished and there were many minor themes which meandered through the main plots. The present production takes three hours with never a dull moment while still preserving the old theme as an artistic whole.

Shih Wu Kuan is a good example of the present policy of reviving *ti fang hsi*, the local dramas which flourished in different parts of China and which in recent decades have almost died out or else become vulgarized. In this connection another notable happening has been the production of a Cantonese play in Peking by the famous Hong Kong actor Ma Tse-tsang and his actress wife Hung Sin-nu. The Cantonese theatre in Hong Kong has been the despair of all true Chinese theatre lovers for the past thirty years. It has gradually developed into a vulgar and unhappy travesty of all that constitutes good classical drama, its chief instrument of accompaniment is the saxophone, and it has seemed that the Cantonese drama was doomed as an art form although it is commercially profitable in Hong Kong among a certain type of audience, but no intelligent Chinese would waste his time on it. Now it seems that with the production of their new play *Lou Shu Kuan*, Ma Tse-tsang and his wife have pointed the way to a revival of a genuine and worthwhile Cantonese drama. In accordance with the present policy of the authorities in these matters these two Hong Kong artists were in fact specifically asked to

exemple de la politique actuelle qui consiste à reprendre les *ti fang hsi*, ces drames locaux qui firent florès dans différentes parties de la Chine et qui, au cours des derniers lustres, ont presque disparu ou bien se sont vulgarisés. À ce propos, un autre événement notable fut la représentation à Pékin d'une pièce cantonnaise, par le célèbre acteur de Hong Kong, Ma Tse-tsang, et sa femme, Hung Sin-nu. Le théâtre cantonnais à Hong-Kong a fait, pendant les trente dernières années, le désespoir de tous les véritables amateurs de théâtre chinois. Il s'est peu à peu transformé en une parodie vulgaire de tout ce qui constitue le bon théâtre classique; le principal instrument qui l'accompagne est le saxophone, et c'était devenu un commerce fort apprécié par une certaine clientèle à Hong Kong, mais aucun Chinois tant soit peu cultivé n'aurait voulu y perdre son temps. Aujourd'hui, avec la représentation de leur nouvelle pièce, *Lou Shu Kuan*, Ma Tse-tsang et sa femme me semblent indiquer le chemin d'une renaissance. Conformément à la politique actuelle des autorités en cette matière, ces deux artistes de Hong Kong furent bel et bien appelés en Chine pour prendre la tête de ce mouvement.

*

Enfin, je dois mentionner la représentation d'un vieux drame de Pékin, *Ssu Lang T'an Mu*, que j'ai vu monté au théâtre en plein air

go to China to lead the way in this movement.

Lastly I must mention the production of an old Peking drama *Ssu Lang T'an Mu* which I saw staged in the open air theatre in the Chung Shan park in Peking. The play has been on the banned list since 1949 and this was the first production since that date and, apart from certain minor changes in staging, was given with the content more or less unchanged. Only two days before I had asked the principal of the training school about these banned plays and in particular this one, a great favourite of old theatregoers. He had confirmed that they no longer included this play in the student's repertoire and that it was no longer staged. The day after talking with him I had met a celebrated Peking actor, an old friend, who had greeted me with affection and given me tickets for his performance on the following evening. The principal item on the programme was *Ssu Lang T'an Mu* as described above. It seems that people have to move quickly to catch up with events in the Chinese theatre today.

The Playhouse

One thing that unquestionably strikes the observer in China is the great change that has taken place in staging methods and audience behaviour in the classical theatre. Curtains are now used efficiently and artistically on the stage for dividing scenes and acts, an innovation in a theatre which before dispensed with the stage curtain completely. The adoption of the curtain has done away with our old friend the property man who nonchalantly strolled about the boards in his shirt sleeves or even less, disposing of a chair and table here or dispensing tea to the actors from the spout of a small teapot. Everything is now done swiftly and with precision behind drawn curtains and it must be admitted that the general action of the plays now goes with a snap and continuity that effectively dispels any possibility of tediousness. I shall always have a nostalgic feeling for the old property man, but none at all for that wriggling and eye distracting mass of curious humanity that used to clutter the sides of every stage, almost mingling with the actors. They haev

du parc Chung Shan. Cette pièce a figuré sur la liste interdite depuis 1949 et c'était sa première reprise; à part quelques changements peu importants dans la mise en scène, son texte est resté à peu près intact. Pas plus de deux jours auparavant, j'avais demandé au directeur de l'école des nouvelles de ces pièces interdites et en particulier de celle-ci, qui est la préférée des vieux amateurs de théâtre. Il m'avait confirmé qu'elle n'était plus montée. Le lendemain de notre entretien, je rencontre un acteur bien connu, qui me salue avec affabilité et me donne des billets pour sa représentation du soir suivant. Et voilà que le morceau de résistance était précisément *Ssu Lang T'an Mu!* C'est dire qu'il faut aller vite pour suivre le cours des événements dans le théâtre chinois contemporain.

La Salle de Spectacle

Une chose qui frappe fortement, c'est le grand changement qui s'est opéré dans les méthodes de mise en scène, et aussi le comportement du public dans le théâtre classique. Les rideaux de scène sont maintenant employés d'une façon efficace pour diviser les scènes et les actes; c'est une innovation dans un théâtre qui, auparavant, se passait entièrement de rideau. Son adoption a entraîné la disparition de cette vieille connaissance, l'accessoiriste, qui nonchalamment déambulait sur le plateau, en manches de chemise ou même plus débraillé, disposant ici une chaise et une table, ou versant le thé aux acteurs du bec d'une petite théière. Tout se fait maintenant rapidement et avec précision derrière le rideau; et il faut admettre que l'action générale des pièces a acquis de ce fait une vivacité et une continuité qui vraiment écartent toute possibilité d'ennui. J'aurai toujours un peu la nostalgie du vieil accessoiriste, mais certainement pas celle de cette étrange humanité grouillante et tellement distrayante qui avait l'habitude d'encombrer les côtés de la scène, se mêlant presque aux acteurs. Ils ont été bannis et c'est bien ainsi. Les instrumentistes ne sont plus installés sur la scène, mais sont logés devant, dans une fosse, à la manière occidentale. Il y a de bonnes raisons pour cela, particulièrement

been banished and rightly so. Orchestras no longer sit on the stage they are accommodated in a pit in front in Western fashion. There are obvious arguments for this especially in the case of some of the local dramas where a greater variety of instruments are used including one that might be described as a Chinese cello, a new invention. I for one regret the orchestra disappearing from the *ching hsi* stage. The playing of the musicians, the splendid precision of the *hu ch'in* with the singing and the clash of cymbal and gong emphasing the final pose of an actor, particularly in the San Kuo plays, were all a part of the stage effect. With the disappearance of the musicians into a pit some indefinable quality has gone from the *ching hsi* stage.

There have been vast improvements in audience behaviour. There is no smoking in the auditoriums and no food vendors obscuring one's view of the stage and distracting attention. Refreshments are now obtained in the foyers during intervals and the floor of the theatre no longer looks like a garbage heap. Babies in arms are not admitted, little brother does not urinate in the aisle or father spit beneath his seat, there is no wrangling about wrong seats or conversations carried on with a friend at the top of one's voice. In fact the standards of behaviour are those of any normal theatre audience and the plays are the more enjoyable for everybody because of it. The lack of concern for everybody and everything in the old Chinese theatre audience was really a relic of the days when theatres were teahouses which people went to as a social occasion for meeting friends as well as hearing the play, and the audiences in these teahouse theatres were small by modern standards. As the years passed the unconventional habits seemed to remain altough theatre development was such as to make them irrelevant in a new age. Tradition in many cases simply became an excuse for bad manners and selfishness. Shanghai theatre audiences during recent decades were surely some of the most ill mannered anywhere. No one will regret that at last common sense has prevailed in these matters in the old Chinese theatre.

dans le cas de certains drames locaux, où l'on fait appel à une plus grande variété d'instruments, entre autres ce que l'on pourrait décrire comme un cello chinois, une invention récente. Pour moi, je regrette que l'orchestre disparaisse de la scène *ching hsi*. Le jeu des musiciens, la splendide précision du *hu ch'in*, avec le chant et le coup de cymbale et de gong soulignant l'attitude finale d'un acteur, surtout dans les pièces San Kuo, tout cela faisait partie des effets scéniques. Avec la disparition des musiciens dans une fosse, la scène *ching hsi* perd quelque chose de sa saveur.

L'amélioration est surtout sensible dans le comportement du public. On ne fume plus dans les salles et il n'y a plus de ces marchands de nourritures diverses pour s'interposer entre la scène et le spectateur. À présent, c'est pendant l'entracte qu'on se rafraîchit, au foyer, et le sol du théâtre n'est plus un lit d'ordures. Les bébés portés sur les bras ne sont plus admis, le petit frère n'urine pas entre les rangées et le père ne crache pas sous son siège; pas de querelles sur l'attribution des places, ni de conversations poursuivies à tue-tête avec un ami. En fait, le comportement du public est pareil à celui de n'importe quel auditoire normal et les représentations en deviennent d'autant plus agréables pour tout le monde. Le sans-gêne absolu du public dans l'ancien théâtre chinois était vraiment une relique de l'époque où les théâtres étaient des maisons de thé dans lesquelles les gens se rendaient autant pour avoir l'occasion de rencontrer des amis que pour entendre une pièce; et les auditoires de ces théâtres-maisons de thé étaient peu nombreux comparés à ceux d'aujourd'hui. Avec les années, les mauvaises habitudes avaient paru se maintenir, bien que l'évolution du théâtre les eût rendu tout à fait incompatibles avec l'époque nouvelle. Dans beaucoup de cas, la tradition était simplement devenue une excuse aux mauvaises manières et à l'égoïsme. Le public du théâtre à Shanghai fut certainement l'un des plus mal élevés de tous, au cours des derniers lustres. Personne ne regrettera que le bon sens ait enfin prévalu à cet égard.

A. C. SCOTT

THE ADAPTATION OF THE NOVEL TO THE STAGE

L'ADAPTATION DE ROMANS A LA SCÈNE

ERWIN PISCATOR

In order to start the debate, we asked Mr. Piscator to express himself freely and without restraint. He has done so and we are extremely grateful to him: his personality is thereby thrown up in even greater relief. It goes without saying that all responsibility for his remarks rests with Mr. Piscator himself.

De manière à provoquer le débat, nous avons invité M. Piscator à s'exprimer sans ménagement. Il l'a fait et nous lui en sommes profondément reconnaissants : sa personnalité prend ici son plus violent relief. Il va de soi que nous laissons à M. Piscator la responsabilité de ses déclarations.

I have never understood why the question of adapting a novel to the stage should be a matter of controversy at all. To talk of it as some sort of heresy is to ignore the very origins of the theatre itself.

The narrative, legend or popular tradition, was this not one of the sources or drama? The other being dancing and pantomime.

Greek tragedy is inconceivable without Homer. The Chinese theatre—the " talking book "—is nothing more nor less than the dramatisation of an epic subject. Where is the source of Indian drama to be found, if not in the traditional epic poem? And in Europe were not the Mystery Plays really the Bible acted?

Later we would not have had *Romeo and Juliet*, if it had not been for the Italian novel, nor *King Lear* but for the Celtic ballad. And our age has seen many plays inspired by narratives and novels (such as those of Balzac and Maupassant amongst others, and recently *The Caine Mutiny Court Martial* or *The Teahouse of the August Moon*). There is no need to quote further examples.

To ask whether it is permissible to portray an epic work on the stage is an idle question, since this has always been done, and always to the advantage of the theatre.

Arguments for and against are nevertheless advanced today.

The factors quoted against the adaptation

Je n'ai jamais compris que le fait de porter un roman à la scène puisse même prêter à discussion. En parler comme d'une hérésie, c'est tout bonnement oublier les origines du théâtre!

L'une des sources du théâtre n'est-elle pas le récit, la légende, la tradition populaire? L'autre étant la danse et la pantomine.

La tragédie grecque est inconcevable sans Homère. Dramatisation d'une matière épique, le théâtre chinois l'est aussi, lui qu'on qualifia de « livre parlé ». D'où est née la dramaturgie de l'Inde, sinon de ses épopées? Et en Europe, les Mystères n'ont-ils pas été comme une Bible qui s'anime?

Plus tard, nous n'aurions pas eu *Roméo et Juliette* sans une nouvelle italienne, ni *Le Roi Lear* sans une ballade celtique. Et notre époque a vu nombre de pièces inspirées de récits et de romans (tels ceux de Balzac et de Maupassant, parmi beaucoup d'autres). Inutile, pensons-nous, de multiplier les exemples.

Question oiseuse, on le voit, que se demander s'il est permis de transposer à la scène une œuvre épique : puisque cela s'est fait de tout temps et que le théâtre en a toujours tiré profit.

Un *pour* et un *contre* s'affrontent néanmoins à l'heure actuelle.

Contre l'adaptation des romans, on invoque les ellipses du sens et des mots, l'extériorisation de l'expérience intérieure par

of the novel include the ellipse of meaning and of words, the exteriorisation of inner experience by the too brief résumé expressed, for instance, by the cry; in other words by expressionistic means.

The factors in its favour are the broadening of the inner life of man and all that acts upon it and the denial of man as the sole author of events when it is rather he who depends on them, without, or almost without, knowing it.

If in 1914 it was possible for the individual to retire within himself and hide behind the mask of his personality (see for example, Ibsen, Strindberg, even Shaw, Wilde and others) the war soon tore away the veil of a hypocritical civilization and its false « culture ".

Personality had become largely depersonalised. It was then that an attempt was made to save it by re-establishing the intervention of the ego in a double, and entirely new, relationship : on the one hand by trying to preserve this feeling of unity with the mass encountered during the war, that is the ego —and the mass, but in communion: on the other hand by trying to renew the bonds between each individual, each separate being, the bonds which war had severed—and in particular the feeling of human brotherhood.

How marvellous, how glorious were those days in November 1918! The total reaction against the war, the hands extended over the fallen, over the trenches, towards the hands of strangers who were no longer enemies. This all appeared rather ridiculous when, barely two months later, the streets of Berlin were heaped with the bodies of German workers. Nameless bodies, with the exception of Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg.

The conflagration of 1914-18, the shootings in Berlin, January 1919, had destroyed for ever the fourth wall of the theatre and of drama conceived according to the principles of Aristotle.

What is known today, with a few exceptions, as American dramaturgy is nothing else, either in technique or performance, than the naturalist theatre of the 1890's, that delight of the cosmopolitan petit bourgeoisie. As regards Europe—classical reminiscence " à la Giraudoux ", intellectual fireworks of

l'abrégé sommaire, le reflet et le cri — autrement dit, l'expressionnisme.

En sa faveur, jouent l'élargissement en l'homme de la vie intérieure et de tout ce qui agit sur elle, le refus de voir en lui l'unique artisan des événements, alors que c'est lui plutôt qui en dépend, sans le savoir ou le sachant à peine.

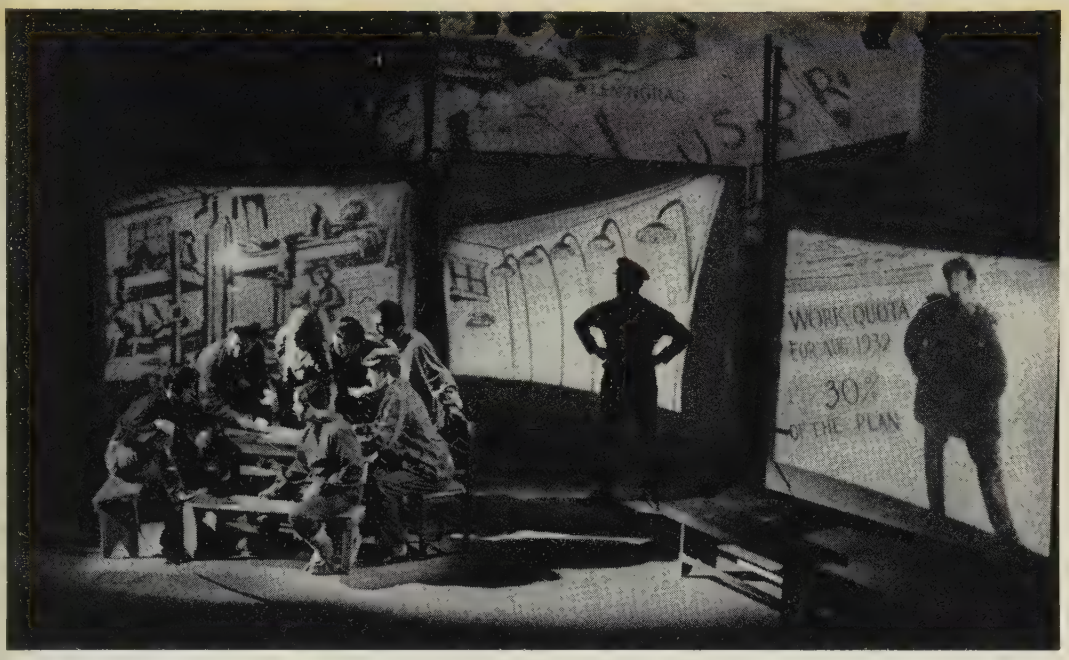
Si, jusqu'en 1914, il fut possible à l'individu de se retirer en lui-même et de se cacher derrière le masque de sa personnalité (voyez Ibsen, Strindberg, et même Shaw, Wilde, et d'autres), dès ce moment, la guerre déchira le voile d'une civilisation mensongère et de sa fausse « culture ».

La personnalité fut dépersonnalisée dans une large mesure. C'est alors que l'expressionnisme tenta de la sauver — elle et aussi les artistes — en rétablissant l'intervention du moi dans une double relation, à vrai dire entièrement nouvelle : d'une part, en cherchant à préserver ce sentiment de communauté avec la masse éprouvé pendant la guerre, donc moi — et la masse, mais en communion; d'autre part, en voulant renouer avec chaque individu, avec chaque isolé, les liens que le front avait tranchés — et notamment le sens de la fraternité humaine.

Qu'elles étaient belles, merveilleuses, exaltantes, les journées de novembre 1918! C'était la réaction totale contre la guerre, c'était des mains tendues par-dessus la mort et les tranchées vers des mains étrangères, mais non plus ennemies. Tout cela parut bien ridicule quand, à peine deux mois plus tard, les rues de Berlin furent jonchées des cadavres de travailleurs. Cadavres anonymes, sauf ceux de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg.

L'explosion de 1914-18, les mitraillades de Berlin, Janvier 1919, ont détruit à tout jamais le quatrième mur du théâtre, de ce théâtre bâti selon les règles d'Aristote...

Ce qu'à peu d'exceptions près nous appelons aujourd'hui dramaturgie américaine n'est rien d'autre, dans la technique et dans l'exécution, que du théâtre naturaliste à la mode de 1890, délices du petit-bourgeois cosmopolite. Quant à l'Europe, ce ne sont que réminiscences classiques « à la Giraudoux », jeux d'intellectuel d'un Anouilh,



The Aristocrats - Les Aristocrates, N.F. Pogodin. M : E. Piscator. D : Heinz Condell. Dramatic Workshop, New York. 1947.

The play concerns the digging of a canal in the Baltic and the changes wrought by this in men's lives. The revolving stage carries four moveable screens which localise the action and set the political situation, changing their position exactly like the actors. This gives the play a very definite epic character.

La pièce dépeint le creusement d'un canal de la Baltique et le changement qui s'opère dans l'homme. Le plateau tournant porte quatre paravents mobiles qui localisent l'action et fixent la situation politique; ils changent de position exactement comme des acteurs. La pièce y gagne un caractère épique très marqué.

an Anouilh, the versification of a Fry, and retrospective glimpses of Kafka, all breathing the atmosphere of an unhealthy and reactionary age.

Let us have no illusions : we possess no dramatic literature worthy of our age in either subject matter or form, this most terrible and yet most progressive age of all time (apart from certain plays, or certain scenes, by Brecht, Sartre, O'Neill, Arthur Miller, Robert Penn Warren and O'Casey). This is why I have turned towards the novel.

Certain philologues profess to defend the pure form of the theatre. This just makes me laugh. What actually are these pure forms? These people have never gone back as far as the Greeks; they can only read Shakespeare, at least in Germany, in the Schlegel-Tieck edition, which is to say that they have con-

versifications d'un Fry, coups d'œil rétrospectifs sur Kafka, bouffées viciées d'atmosphères et d'époques réactionnaires.

Ne nous faisons pas d'illusions : tant pour le fond que pour la forme, nous ne possédons — à l'exception de certains fragments de Brecht, Sartre, O'Neill, A. Miller, Robert Penn Warren ou O'Casey — aucune œuvre dramatique à la mesure de notre époque, la plus atroce et la plus progressiste de tous les temps. Voilà pourquoi je me suis tourné vers le roman.

Quelques philologues font profession de défendre la forme pure du théâtre. À mourir de rire! Quelles sont donc ces formes pures? Ces gens n'ont jamais remonté jusqu'aux Grecs; ils ne savent lire Shakespeare (du moins en Allemagne) que dans l'édition Schlegel-Tieck, c'est-à-dire qu'ils le confondent avec Schiller; et quant à Schiller, ils n'en saisissent que le côté formel. Ils n'ont jamais pris au sérieux ni défendu l'exigence morale de Diderot, ils ont feuilleté Winkelmann sans rien voir, ils croient dur comme fer à la tradition et à cette parole de Gœtz von Berlichingen : « Toute cette tendance ne me convient pas » — en l'occurrence, la vraie culture.

Ces dernières années, comme le cinéma, dont il a peut-être subi l'influence, le théâtre connaît un développement nouveau : la

founded him with Schiller. As for Schiller they can only grasp him in form. They have never taken seriously, nor stood up for, the moral demands of Diderot, they have blindly leafed through Winkelman, they cling tight to the tradition and the words of Goetz von Berlichingen: "This tendency does not suit me"—in this case, true culture.

In the last few years the theatre and also the cinema, whose influence it has perhaps felt, have shown a new kind of development: the dramatisation of the novel in a special style called "epic".

Over thirty years of theatrical production and all my experience in this style of drama enable me to quote a whole series of concrete examples.

When I was in Berlin between 1920 and 1930 I began to look for plays which were suitable for this new theatre I had in mind. I very soon discovered that contemporary works did not lend themselves either in form or what they conveyed to what I wanted to do: to revive the theatre as a school of morals in the sense intended by Diderot and Schiller, and at the same time evoke in a living manner the great problems of our age.

It is obvious that new scenic developments have a part to play in this. For a long time the box set had imposed a rigid and fixed style on the West. The fourth wall, the curtain, divided the actor from his public.

But in that age when all the old values were collapsing, could the theatre, the mirror of life, still cling to hard and fast rules? We had no choice: we had to tear away the fourth wall and form a tie between theatre and life, a relation between drama and reality. The means which were offered to me were the new stage techniques—legitimate weapons of our age—particularly that of lighting which had not only turned night into day but had also provided new effects. It could isolate an actor, mark his actions, accentuate and emphasise and draw the attention of the audience to him as the producer wished. In some way a forerunner of what was to be used in films, the "close-up".

In this way the "liberated" theatre came into being. It offered, with the help of stage mechanics, possibilities of movement which

dramatisation de romans dans un style particulier, dit « épique ».

Plus de trente ans de mise en scène, et la somme de mes expériences dans le genre précité, me permettent de signaler à ce sujet toute une série de résultats concrets.

Lorsqu'à Berlin, entre 1920 et 1930, je me mis à la recherche de pièces pouvant convenir à ce théâtre nouveau que j'imaginais, bien vite je dus constater que les œuvres contemporaines ne se prêtaient ni par leur forme ni par leur témoignage à ce que j'entendais réaliser : faire renaître le théâtre comme école de morale, dans le sens voulu par Diderot et par Schiller, mais en même temps y évoquer de façon vivante les grands problèmes de notre temps.

Il va de soi que les nouveaux moyens scéniques avaient ici un rôle à jouer. Depuis longtemps, la « scène-boîte » imposait à l'Occident un style rigide et immuable. Le quatrième mur, le rideau, séparait l'acteur du public, élevait une barrière entre le jeu sur la scène, la « belle illusion », et la réalité des « goujons du parterre », comme les appelle Hamlet.

Mais à cette époque d'effondrement des anciennes valeurs, le théâtre, miroir de la vie, allait-il s'en tenir à des formes sclérosées? Nous n'avions pas le choix : il fallait enfoncer le quatrième mur pour établir un lien et un accord entre l'art dramatique et la réalité. Et à cette fin s'offrit à moi la technique — arme légitime de notre temps — et particulièrement la technique de la lumière qui non seulement avait changé la nuit en jour, mais qui permettait aussi des effets d'un genre nouveau. Elle pouvait isoler un acteur, pointer son jeu, l'accentuer, le souligner, attirer sur lui, au gré du metteur en scène, l'attention du spectateur. Préfigurant en quelque sorte ce qui allait être le gros plan, au cinéma.

C'est alors que naquit le théâtre « libéré ». Il procura — la technique aidant — des possibilités de mouvement qui eurent raison de l'ancienne rigidité de la scène et qui firent passer le théâtre de l'état statique à l'état dynamique. De sorte qu'il devenait possible de rendre le crescendo de l'action par un furioso entraînant dans son rythme les acteurs et les décors.

All the King's Men, Robert Penn Warren. M : E. Piscator. D : Louis Knighton. Dramatic Workshop, New-York. 1948.

In the centre of the set is a winding cork-screw stair-case, symbol of power; all round is a spiral which covers the whole of the revolving stage. The lighting equipment is exposed to view; some localisations are effected by projections on screens which are lowered from the flies.

Au centre du décor un escalier en colimaçon, symbole de la puissance; et, tout autour, une spirale, qui couvre l'ensemble du plateau tournant. Le dispositif d'éclairage est visible; certaines localisations se font par des projections sur des écrans descendus des cintres.

overcame the former rigidness of the stage and changed the theatre's static existence to a dynamic one.

Paul Klee told us: " The purpose of art is not to portray the visible but to render visible ". It was this rendering visible which appealed to me and which I have always considered to be the most important task of the producer.

By doing away with the fourth wall and with suitable use of backgrounds the stage found itself suddenly ready to welcome broader themes, epic subjects and to look out upon wider horizons. To achieve this I made use of new methods of scenic construction; transparent settings in *Hurrah! We*

Paul Klee nous l'a appris : « L'art n'a pas pour mission de représenter le visible; il rend visible. » C'était précisément ce « rendre visible » qui m'attirait et que d'ailleurs je considère toujours comme la tâche la plus importante du metteur en scène.

Par la suppression du quatrième mur et par l'utilisation logique des arrière-plans, la scène se trouva soudain prête à accueillir des sujets plus vastes, des matières épiques et des représentations de destinées dépassant de loin les cas individuels. À cet effet, je fis usage de nouveaux éléments de construction scénique : le décor transparent dans *Hoppla, nous vivons!*, la scène sphérique dans *Raspoutine*, et aussi le trottoir roulant dans *Schwejk*.

Ma mise en scène des *Aventures du Brave Soldat Schwejk* est un fort bon exemple de la manière dont un roman peut être adapté dans son déroulement naturel. Max Pallenberg m'en avait soumis un essai de dramatisation, dû à Max Brod et Hans Reimann. Je fus déçu, car la réfutation métaphysique du militarisme par cette figure apparemment naïve, ce malin Parsifal de faubourg pragois, était devenue un mauvais vaudeville militaire en trois actes. Pour rétablir le thème fondamental, je me fis accorder par les adaptateurs

Live!, the spherical stage in *Rasputin*, and the moving path in *The Good Soldier Schwejk*.

My production of *The Good Soldier Schwejk* is a very good example of the manner in which a novel can be adapted in its natural sequence. Max Pallenberg had submitted to me a trial dramatisation by Max Brod and Hans Reimann. I was disappointed, though, for the metaphysical refutation of militarism by this apparently naïve figure, this Parsifal of the Prague suburbs, emerged as a bad "vaudeville" play in three acts. In order to re-establish the basic theme, I came to an agreement with the adaptors who granted me the right to modify the novel and the play in what to me appeared the only possible way in order to dramatise the theme. For the settings I made use of a moving path which enabled the soldier Schwejk to march, more or less symbolically, from his village to the front. As Schwejk advanced the world around him had to change too. George Grosz made three hundred different drawings in the Walt Disney cartoon technique. I also used masks as Brecht did later in *The Caucasian Chalk Circle*. Thanks to this moving path the décor took on an epic and descriptive character which was called for in order to convey correctly the milieu in which the novel unfolds. The production was literally swept along by this current; the moving background becoming a sort of dramatic Niagara.

It was not in any way merely a matter of "stage mechanics" as some superficial critics declared who tried and who still trie—for they have neither learned, or more important, forgotten anything—to fight quite violently against such revolutionary experiments. It was purely a question of adapting the modern stage to our age.

It was also this same principle of a moving path that Alfred Neumann and I used when we tried to dramatise for the first time the famous epic novel of Tolstoi—*War and Peace*. We deliberately called this adaptation "a version told for the theatre" for it is obvious that the greatest modesty is called for when one is bent on presenting such a monumental work on the stage.

Nevertheless, the question was not merely

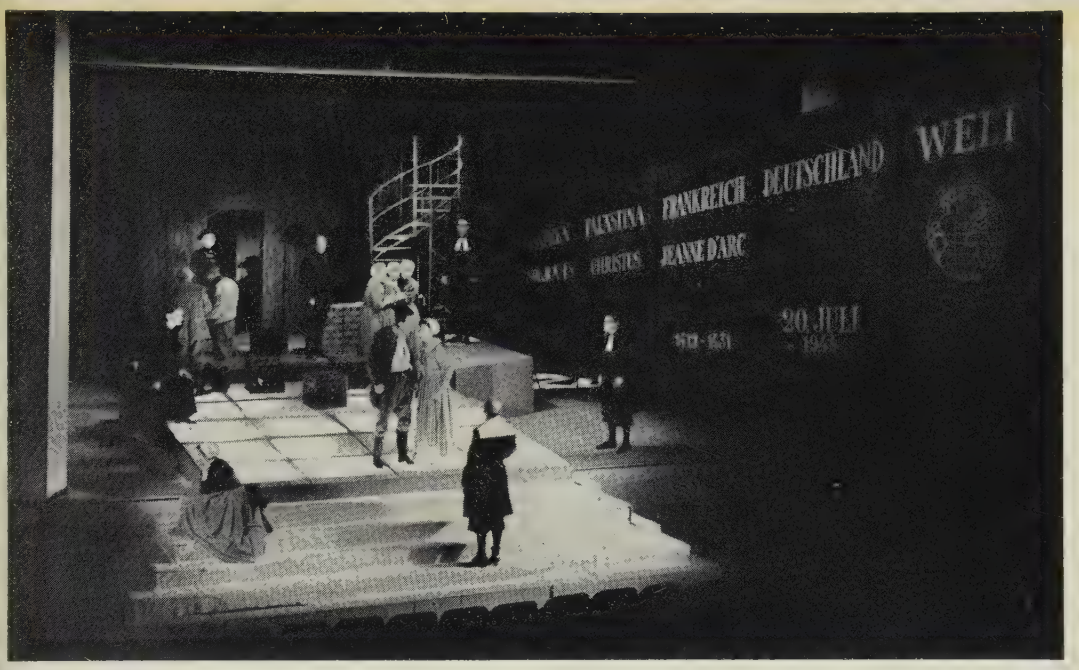
le droit de modifier le roman et la pièce selon ce qui me semblait être la seule manière possible de dramatiser le sujet, en préservant le déroulement épique du roman. Pour la réalisation scénique, j'utilisai donc le trottoir roulant qui permettait au soldat Schwejk de faire une marche plus ou moins symbolique de son village vers le front. À mesure que Schwejk avançait, le monde autour de lui devait se mouvoir également. George Grosz exécuta à cette fin trois cents dessins selon la technique d'un Walt Disney. J'employai aussi des masques, comme le fit ensuite Brecht dans *Le Cercle de Craie caucasien*. Grâce au fond mobile, le décor prit une allure épique et descriptive, indispensable pour rendre fidèlement le milieu où se déroule le roman. La mise en scène fut littéralement emportée par ce courant; et le fond mobile devint une sorte de Niagara dramaturgique.

Il ne s'agissait nullement, on le voit, de « technique machiniste », comme le prétendait une critique superficielle qui essaya, et qui essaie encore — car elle n'a rien appris et surtout rien oublié — de combattre, avec plus ou moins de violence, des expériences révolutionnaires de ce genre. Il s'agissait d'adapter la scène moderne à notre temps.

C'est encore le principe du fond mobile qu'Alfred Neumann et moi-même avons utilisé lorsque nous tentâmes pour la première fois de dramatiser le célèbre roman-épopée de Tolstoï, *La Guerre et la Paix*. Nous avons délibérément appelé cette adaptation une « version racontée pour le théâtre », et il va de soi que la plus grande modestie est de rigueur quand on se met en tête de présenter sur scène une œuvre aussi gigantesque.

Du reste, le problème n'était pas simplement de transporter un roman sur les planches, mais surtout de cristalliser le sujet — en l'occurrence, l'intention antimilitariste de Tolstoï.

Comme dans le cas de *Schwejk*, la dramatisation devait mettre en valeur les éléments « épiques ». Schwejk ne pouvait se contenter d'être une ordonnance qui conclut sa besogne d'entremetteur par ce mot de la fin : « Si mon lieutenant devait avoir des jumeaux, j'aimerais être le parrain de l'un d'eux. » Il fallait aussi qu'apparaissent en pleine lumière l'op-



The Crucible - La Chasse aux Sorcières, Arthur Miller. M: E. Piscator.
D : E. Piscator. Landestheater, Tübingen. 1954.

The way to transform a drama into an epic panorama. 1) The commentary and stage directions are spoken along with the text. 2) Through the use of notices the theme extends beyond the time of the action on the stage. 3) Some scenes are lit from below.

Ou la manière de transformer un drame en un panorama épique. 1) Les commentaires et les indications de régie sont dits avec le texte. 2) Le sujet déborde le temps de l'action grâce à l'emploi d'écriteaux. 3) Certaines scènes sont éclairées par en bas.

one of setting a novel on the stage but, more important, of crystallising the subject matter, in this case, the anti-militarist intentions of Tolstoi.

As in the case of Schwejk, the dramatisation had to exploit the "epic" factors. Schwejk could not content himself by being a batman who concluded his irksome duty of go-between, by the final words :" If my Lieutenant should have twins, I would like to be the godfather of one of them". One also had to bring out clearly the oppression of Czecho-Slovakia by the Austro-Hungarian monarchy and the 1914-18 war.

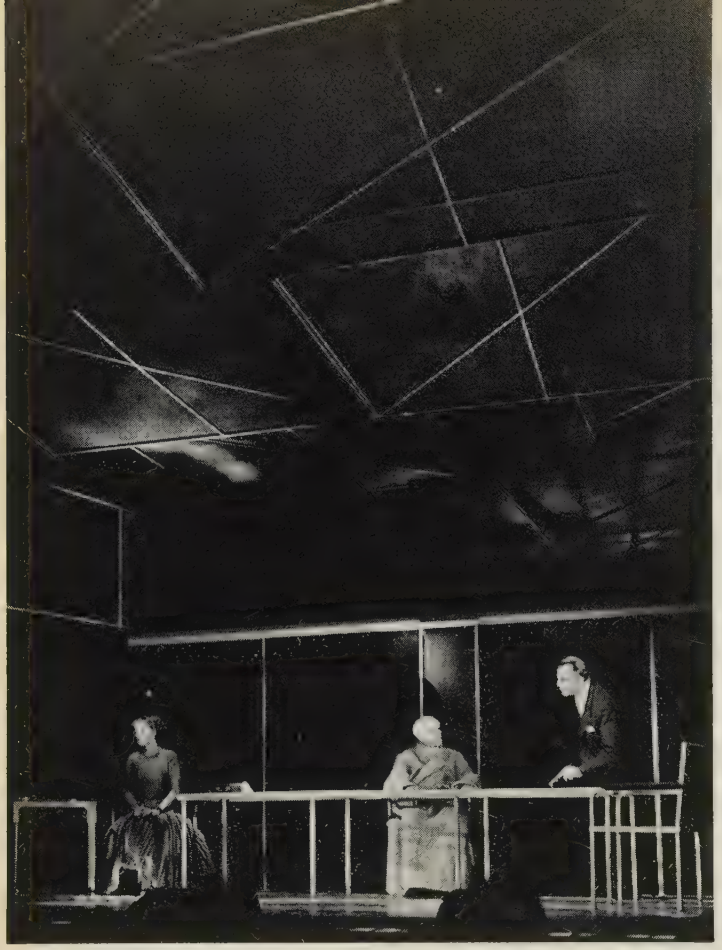
In the same way neither the simple and tragic love story of André Bolkowski and Natacha, nor the love and friendship of Pierre Besukow, however weighty with problems, could in themselves provide the action. The fatidic forces released by Napoleon, and the French Revolution which followed, spreading towards the East, the defence of Russia suffered rather than led by Koutouzov, in brief, the outer and the inner world had to be put into a relationship which

pression de la Tchécoslovaquie par la monarchie austro-hongroise et la guerre de 1914-1918.

De même, ni la simple et tragique histoire d'amour d'André Bolkowski et de Natacha, ni l'amitié et l'amour de Pierre Besukow — si lourds qu'ils fussent de problèmes — ne pouvaient à eux seuls constituer l'action. Les forces fatidiques déchaînées par les campagnes de Napoléon et la Révolution française marchant à sa suite vers l'est, la défense de la Russie subie — plus que menée — par Koutouzov, bref le monde du dehors et le monde du dedans devaient être mis en une relation qui certes était présente à l'esprit de Tolstoï, mais à laquelle nous donnâmes une nouvelle vigueur symbolique.

Dans les versions 7 à 10 de nos essais, Pierre jouait aussi le rôle de commentateur : mais nous nous aperçûmes que cela empêchait la pièce d'atteindre à une grandeur convaincante et au souffle désirable. Et c'est ainsi qu'en fin de compte, nous plantâmes un vrai récitant au milieu de la scène.

J'ai employé le récitant dès 1920, dans



Requiem for a Nun, William Faulkner. M : E. Piscator. D : Frantz Mertz. Schlosspark-Theater, Berlin. 1955. P : Köster.

Passages turned into dialogues from the book of the same title. To accentuate the symbolism a formerly experimental technique was employed, that of lighting from below.

Passages dialogués du roman du même nom. Pour accentuer le symbole, on a eu recours à une technique expérimentée antérieurement : l'éclairage par en bas

certainly existed in the mind of Tolstoi but to which we gave a new symbolic life.

In our seven to ten first versions, Pierre also played the part of the commentator. But we found that this prevented the play from attaining a convincing grandeur or sufficient breadth. In the end we decided to plant an actual narrator right on the stage.

I have used the idea of the " narrator " since 1920 in *R.R.R.* (Revue Roter Rummel), *Paragraph* 218, *Banners* and also in Dreiser's *An American Tragedy*, a theatrical version of which I brought to Broadway.

While assimilating Tolstoi's novel, our dramatisation, nevertheless, created a new form, comparable to classical Greek drama or the Chinese " spoken book ". Critics with a philological outlook limited themselves to claiming that it was simpler, more naïve and more linear than the original. They protected themselves by declaring that it

R.R.R. (Revue Roter Rummel), *Paragraphe 218*, *Étendards* et aussi dans *Une Tragédie américaine* de Dreiser, dont j'apportai à Broadway une version théâtrale.

Tout en s'assimilant le roman de Tolstoï, notre dramatisation créa néanmoins une forme nouvelle, comparable aux classiques grecs et au « livre parlé » des Chinois. Les critiques à mentalité philologique se bornent à la trouver plus simple, plus naïve, plus linéaire que l'original. Et ils se dérobent en déclarant qu'après tout ce n'est là qu'une forme empruntée du roman ou du cinéma. Alors que grâce à sa parfaite intelligibilité — appréciée sans réserve par le vrai public — elle représente une totale rupture d'avec le théâtre conformiste et ouvre largement la voie à un style nouveau.

J'ose même prétendre qu'il s'agit ici, du moins pour notre époque, d'éléments révolutionnaires qui font éclater le vieux théâtre

was, after all, only a form borrowed from the novel or the film. Whereas, because of its perfect intelligibility—unreservedly appreciated by the public—it represents a complete breakaway from the conformist theatre and opens the door to a new style of drama.

I even dare to lay claim that here are to be found revolutionary factors, for our age at least, which explodes the old theatre of pictorial illusion, together with its style and repertory, which tears away the proscenium arch as though a bomb had dropped, and which reveals to the audience hitherto unknown perspectives.

I grant that this is still in the beginning stage. Alas! An interruption of twenty years cannot be banished over night. Then I had my own theatre and decided myself, to a certain degree, on the choice of mediums.

Some condemned our attempts—and all attemps at dramatisation with objections like the following:

" From the 2,000 pages of this novel, you have overlooked an enormous number of things, some only remain in the form of aphorisms, others are presented from a dramatic or psychological point of view quite foreign to Tolstoi. " Do these hypercritics condemn the films for perpetually ransacking the realms of literature? Or, in that case, what is permissible in films is not so on the stage? The distinction is puerile.

But let me touch briefly on the shock which the cultured person may at first feel when he learns that an attempt is to be made to distil this lengthy novel into an evening's entertainment, or, to use the jargon of some critics " to compress it into tablet form ".

Gabriel Marcel must have felt a similar shock. I was, therefore, the happier to read the following lines in his criticism (in " Nouvelles Littéraires ") on the performance of my adaptation in Paris.

" When, some years ago I heard the great producer, Erwin Piscator, tell us, in a friend's house, that he proposed to stage *War and Peace* I could hardly believe my ears; the idea seemed insane and absurd. One must however admit that, after watching the play just performed by the Schiller Theatre of Berlin at the Paris International Festival of

d'illusion, son style et son répertoire, qui détruisent le cadre de scène comme sous l'effet d'une bombe et qui révèlent aux spectateurs d'autres aspects du réel, d'autres clartés...

J'accorde que tout cela en est encore à ses débuts. Hélas! une interruption de vingt années ne s'abolit pas du jour au lendemain. Je disposais alors de mon propre théâtre et je décidais seul — dans une certaine mesure — du choix de mes moyens.

D'aucuns condamnent notre tentative — et partant toute tentative de dramatisation — avec des objections de ce genre : « Vous avez laissé échapper énormément de choses des deux mille pages du roman, certaines ne subsistent qu'à l'état d'aphorismes, d'autres enfin sont présentées dans une perspective dramatique ou psychologique étrangère à Tolstoï. » Ces mêmes aristarques reprochent-ils au cinéma de piller perpétuellement la littérature? Ou alors, ce qui est permis dans un film ne l'est plus sur la scène? La distinction serait puérile.

Mais laissez-moi revenir brièvement sur le choc qu'au premier abord un homme cultivé doit ressentir lorsqu'il apprend qu'on a tenté la gageure de distiller ce roman-fleuve à l'usage d'une soirée théâtrale ou, pour m'exprimer dans le jargon de certains critiques, de le « mettre en comprimés ».

C'est un choc de ce genre que semble avoir éprouvé Gabriel Marcel. Aussi ai-je été d'autant plus heureux de lire les lignes que voici, dans son compte-rendu (aux « Nouvelles Littéraires ») de la représentation donnée à Paris de mon adaptation :

> « Lorsque, il y a quelques années, écrit Gabriel Marcel, j'entendis chez des amis le grand metteur en scène Erwin Piscator nous dire qu'il se proposait de porter à la scène *La Guerre et la Paix*, je n'en crus pas mes oreilles; l'entreprise me paraissait insensée, presque inepte. Il faut reconnaître, après avoir assisté au spectacle que le Schiller Theater de Berlin vient de nous présenter au Festival international d'art dramatique, que cette incroyable gageure, Piscator l'a somme toute tenue. Le spectacle qui, à la générale, a remporté un succès presque triomphal, fournit, il me

Dramatic Art, this incredible gambler, Piscator, has, in short, succeeded. This performance, which has achieved a success amounting almost to a triumph is, it seems to me, a remarkable example of what a popular theatre could, and ought to, be. The play is staggering and will make a profound impression on those who have seen it."

I will not attempt to hide my sincere pleasure at these words spoken by a poet whom I had converted by this experiment. His personality and the breadth of his work was sufficient to dispel the suspicion that he would betray the cause of poetry for the sake of certain scenic demands, which could, perhaps, be levelled at me if one wished to be malevolent.

In any case, the facts themselves show us the inanity of all theoretical considerations in this field. Adaptations of novels to stage and films, and of theatrical works to films, are now common. It is worth noting that few plays attain the footlights in New York which have not been written with one eye on Hollywood—and which end by being filmed there.

My friend Robert Penn Warren once wrote a play in verse about a political dictator, Huey Long of Louisiana, under the title of *Proud Flesh*. He left it for a long time unfinished, then one day used it as the subject of a novel *All the King's Men* from which we produced, in collaboration, an "epic" play—and finally a film was made of it!

Before producing this on Broadway I had already achieved considerable success with my dramatisation of *An American Tragedy*. Dreiser himself considered it as far the best version of his work, thanks to the firmness of construction and the extra dimension and depth provided by the intervention of the narrator.

These two novels, though not possessing the same breadth as *War and Peace*, were, nonetheless, powerful epic creations. In both cases the adaptor had almost to give up, or at all events, become resigned, in front of the complexity of the plot and the multiplication of themes and characters.

In both cases also the use of the narrator is apparent, not as an easy way out of diffi-

semble, un exemple remarquable de ce que pourrait et devrait être un théâtre populaire. Le spectacle est bouleversant et aura un profond retentissement dans la conscience de ceux qui y ont assisté... »

Je ne cacherai pas la joie sincère que m'a causée cet aveu d'un poète conduit, par ma tentative, sur son chemin de Damas. Sa personnalité et l'ampleur de son œuvre suffisent à écarter le soupçon qu'il pourrait trahir la cause de la poésie au profit de certaines exigences scéniques (ce dont les malveillants m'accuseront peut-être).

Les faits eux-mêmes nous prouvent d'ailleurs l'inanité de toutes les considérations théoriques en ce domaine. Adaptations de romans à la scène et au cinéma, de pièces de théâtre en films sont monnaie courante. Et il est notoire que peu de pièces voient les feux de la rampe à New York dont les auteurs n'aient pas, avant même de les écrire, louché en direction d'Hollywood — et qui ne finissent par y être tournées.

Mon ami Robert Penn Warren écrivit une pièce en vers sur un dictateur de la Louisiane, Huey Long, sous le titre de *Proud Flesh*. Il la laissa longtemps inachevée, puis un beau jour se servit du sujet pour écrire un roman *(All the King's Men)*, dont nous tirâmes ensemble une pièce « épique ». Finalement, il en sortit un film!

Avant de produire cette dernière pièce à Broadway, j'avais remporté un gros succès avec ma dramatisation d'*Une Tragédie américaine*. Dreiser lui-même la considérait comme de loin la meilleure version de son œuvre, grâce à la rigueur de la construction et à cette dimension supplémentaire, à cette profondeur, obtenue par l'intervention du récitant.

Ces deux romans, même s'ils n'ont pas l'ampleur de *La Guerre et la Paix*, n'en sont pas moins de puissantes créations épiques aux vastes développements. Dans les deux cas, l'adaptateur devait presque désespérer ou du moins se résigner devant la complexité de l'intrigue, le foisonnement des thèmes et des personnages.

Dans les deux cas aussi, l'usage du récitant est apparu non comme une solution de facilité, mais comme un moyen de dominer vraiment la matière épique. Le raccourci est

KRIEG UND FRIEDE

✶

WAR AND PEACE

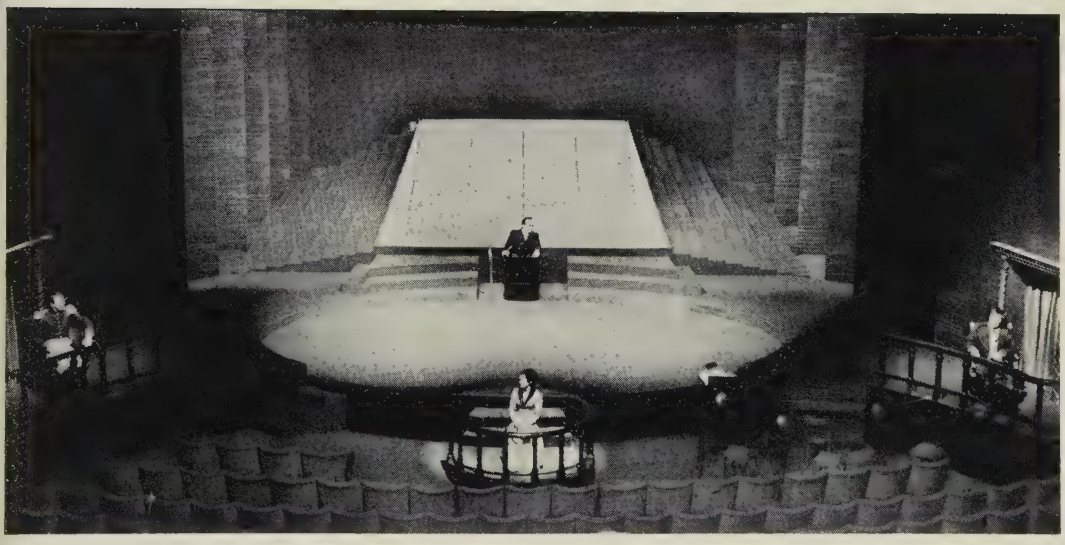
✶

LA GUERRE ET LA PAIX

The betrothal scene.

Scène des fiançailles.

Johanna Wichman (Natascha) - Siegmar Schneider (Andrej Bolkonski) - Erwin Kalser (Nikolai Bolkonski). P.: Köster.

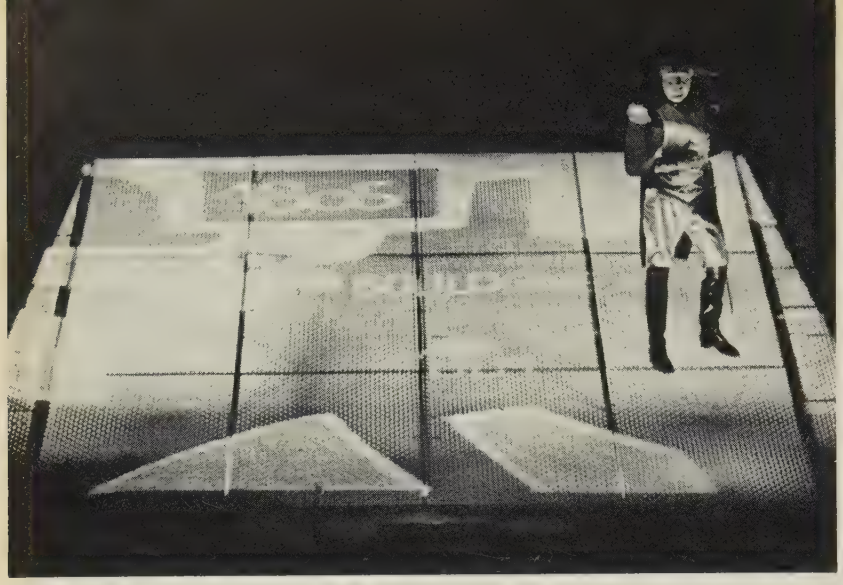


Simultaneous scene. In the background is the narrator, Wilhelm Borchert.

Scène simultanée. Au fond, Wilhelm Borchert, le conteur.
P : Köster.

culties, but as a means of properly controlling the epic theme. Abridgement is first and foremost a purely technical necessity with which the stage, as opposed to the novel, cannot dispense, for reasons of time. But, experience has shown that it also appears as a very desirable and quite legitimate procedure in order to transpose the theme on to another level. A transposition which has

tout d'abord une nécessité purement technique dont la scène, à l'encontre du roman, ne peut se passer, pour des raisons d'horaire. Mais à l'expérience, il apparaît aussi comme un procédé très indiqué et tout à fait légitime pour transposer le sujet sur un plan nouveau. Transposition qui l'a rendu chaque fois plus émouvant. Quant au récitant, il n'affaiblit en rien l'intensité dramatique, mais l'augmente



Napoleon during his advance

Napoléon dans sa marche en avant.

Klaus Miedel (Napoléon). P : Köster.

The duel after the battle of Austerlitz.

Duel après la bataille d'Austerlitz.

F. Eberth (Fedja Dolochow) - Dieter Ranspach (Fürst Anatol Kuragin) - Edgar Ott (Graf Nikolai Rostow) - Hans-Dieter Zeidler (Pierre). P : Köster.

rendered it each time more moving. As for the narrator, he in no way weakens the dramatic intensity but, on the contrary, augments it. In the sense that he makes the spectator more attentive and obliges him to participate to a far greater degree than does the usual single plot.

I have always noticed that a very exciting novel when put on the stage literally electrifies the audience. Another curious thing — it is the original which, when compared to the play, gives the impression of being a rough sketch. This no doubt arises from the transmutation which results from passing from a one dimensional world—the book—

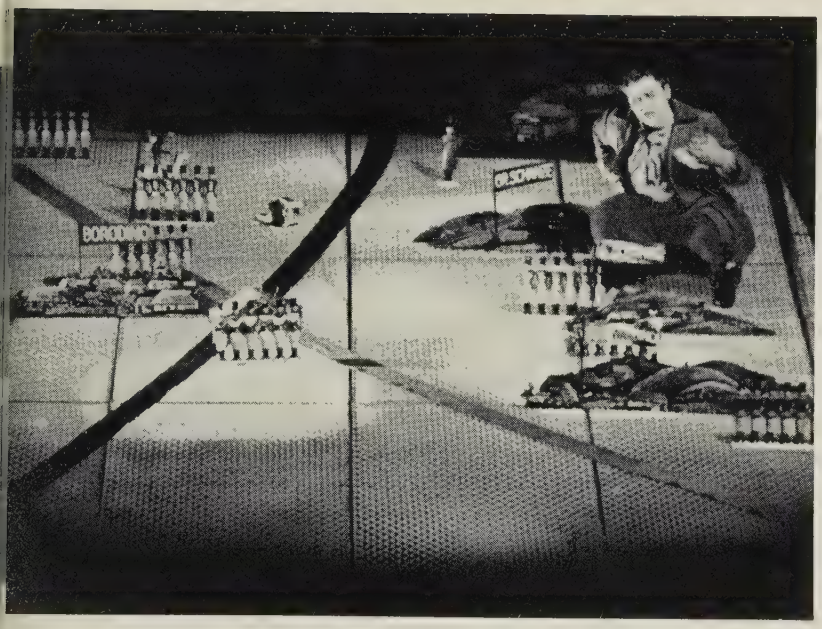
au contraire. En ce sens qu'il rend le spectateur plus attentif et l'oblige à une participation bien plus grande que celle communément obtenue par la seule affabulation.

J'ai toujours constaté qu'un roman très prenant, une fois mis à la scène, électrise littéralement le public. Chose curieuse : c'est l'original qui, par rapport à la pièce, donne l'impression d'une esquisse. Cela provient sans doute de cette transmutation qu'opère le passage d'un monde à une dimension — celui du livre — à un monde à trois dimensions — le théâtre. Cela étant, que devient, je vous le demande, la question de savoir si la dramatisation ne serait pas une hérésie?

The levying of the peasants.

La levée des paysans.

Max Grothusen (Karatajew) - Wilhelm Borchert (the narrator - le conteur) - Hans-Dieter Zeidler (Pierre). P : Köster.



The battle of Borodin.

La bataille de Borodino.

Hans-Dieter Zeidler (Pierre). P : Köster.

The death of Prince Andrej Bolkonski.

La mort du Prince Andrej Bolkonski.

Johanna Wichman (Natascha) - Siegmar Schneider (Andrej Bolkonski) - Hans-Dieter Zeidler (Pierre). P: Köster.

to a three dimensional world—the theatre. This being so, what becomes then of the question of whether dramatisation of a novel is a heresy?

The adaptation of *All the King's Men*, to be seen this autumn in the Federal Republic of Germany, is characterised by a new type of epic performance. The narrator, (who primarily stands for, in every epic production, the " central intelligence " of Henry James), the narrator then, is so to speak divided into two separate entities who argue the truth and the meaning of the story. This procedure, you will agree, gives the narrator a special relief, an acuteness which with each turn of fortune reveals to us a sort of " drama within a drama ". It will help to develop the receptiveness of the spectator, teach him to see, and increase his understanding.

The epic theatre has no other object than to bring the spectator closer to the action of the drama and open his eyes. To achieve this it also uses the highly instructive « flash-back " device to show up the essential interdependence in the build-up of the characters, and the close liaison between the destiny of the individual and that of society, and finally the simultaneous action of all these separate factors (1). In the end it hardly matters whether the effect on the audience comes from the dramatic or the epic content, as long as the theatre accomplishes what has always been, and still is, its highest function: that man may see himself reflected and be moved by the " tua res agitur ".

After my last production of *War and Peace* in Tübingen, Dr. Ernst Müller wrote as follows in the " Schwäbischen Tageblatt ": " Labels are of little importance. I do not ask myself; is this the theatre of ideas, or politics? What Piscator has given us is four hours of theatre, exciting theatre, full of significance. An example of what is always good and always human... "

1. " The spirit of man today is concerned with the present and contemporary events, in the Middle Ages it was turned towards Heaven, and in the 18th century, the age of philosophy, towards the future. "
(Arnold Hauser, *Socialgeschichte*)

L'adaptation d'*All the King's Men*, qu'on pourra voir cet automne en Allemagne fédérale, se caractérise par une présentation épique d'un nouveau genre. Le récitant (qui représente avant tout — comme dans chaque réalisation épique — l'«intelligence centrale» au sens d'Henry James), le récitant donc a été scindé en deux entités qui s'affrontent à propos de la signification et de la vérité de l'histoire. Le procédé, on le conçoit aisément, donnera à la fonction dudit récitant un relief singulier, une acuité qui, sous chaque péripétie, découvrira pour nous une sorte de « drame dans le drame ». Il contribuera à développer la réceptivité du spectateur, à lui «apprendre à voir», à élever sa compréhension

Le théâtre épique n'a d'autre but que d'amener le spectateur à serrer de plus près chaque événement du drame et à aiguiser son regard. À cet effet, il use également du moyen hautement instructif du « retour en arrière », qui permet d'éclairer les interdépendances essentielles dans le développement des caractères, la liaison étroite entre le destin de l'individu et celui de la société et l'action simultanée de tous ces éléments particuliers (1). Peu importe, en fin de compte, que l'action exercée sur le spectateur soit d'origine dramatique ou épique, pourvu que le théâtre accomplisse ce qui a toujours été et restera sa plus haute mission : faire en sorte que l'homme se retrouve lui-même dans un exemple et qu'il soit touché par le « tua res agitur ».

À la suite de ma dernière mise en scène de *La Guerre et la Paix* à Tübingen, voici ce qu'écrivait le Dr Ernst Müller dans le « Schwäbischen Tageblatt » : « Les étiquettes n'ont plus guère d'importance. Je ne demande pas : est-ce du théâtre d'idées, du théâtre politique, que sais-je encore? Ce que Piscator nous a donné quatre heures durant est tout simplement du théâtre, du théâtre passionnant, riche de signification. Un exemple de ce qui est toujours valable et constamment humain... »

1. " De nos jours, la vie spirituelle de l'homme est orientée vers le présent et les événements contemporains, tout comme au moyen âge elle l'était vers l'au-delà et au siècle philosophique, vers l'avenir. "
(Arnold Hauser, *Histoire Sociale*)

THE LIBERTY OF THE PRODUCER

LA LIBERTÉ DU METTEUR EN SCÈNE

THE Third Paris Festival, held at the Théâtre Sarah Bernhardt and the Théâtre des Champs-Elysées also marked the first appearance of the Théâtre des Nations. As its Director General, Mr. A.M. Julien, remarked, this was the "year 0" of the Théâtre des Nations!

The event took on, in fact, a new importance: a four month's season, if one takes into account the two-fold activity of the Festival, with operatic works at the Théâtre des Champs-Elysées and dramatic works at the Théâtre Sarah Bernhardt, not forgetting the study groups which were held on the "relation of the theatre to the cinema". Without forgetting, also, the first international conference on dramatic criticism to be held since the end of the second world war.

It should be pointed out that the Théâtre des Nations must not merely be the means of demonstrating and comparing the theatrical works of this age, it must also give an opportunity of meeting artistes of all countries to provoke discussions between them for the sake of better knowledge and mutual understanding. Thus it must be a truly international "maison du théâtre".

In this spirit, therefore, the French Centre of the I.T.I., in reply to Mr. A.M. Julien's invitation, organized a series of debates in the foyer of the Théâtre Sarah Bernhardt which were attended by a large and devoted public. Throughout these debates, which bore upon various subjects, the same question arose insistently: that of the liberty of the producer and the liberties which he could or could not take with regard to the text and particularly the classical text.

LE IIIe Festival de Paris, sur la scène du Théâtre Sarah Bernhardt et sur celle du Théâtre des Champs-Élysées, aura été aussi la première manifestation du Théâtre des Nations. Comme l'a déclaré plaisamment son directeur général, M. A.M. Julien, ce fut l'année 0 du Théâtre des Nations!

L'événement a pris en effet une importance nouvelle : quatre mois de saison, si l'on tient compte de la double activité du Festival, lyrique au Théâtre des Champs-Élysées, dramatique au Théâtre Sarah Bernhardt, sans oublier les séances d'étude du théâtre dans ses rapports avec le cinéma. Sans oublier non plus le Ier Congrès international de la critique dramatique tenu depuis la fin de la deuxième guerre mondiale.

C'est que le Théâtre des Nations ne doit pas être seulement le moyen d'exposer et de confronter les arts scéniques de ce temps dans leurs réalisations, il doit donner encore l'occasion de rencontrer des artistes de tous pays pour provoquer entre eux la discussion par souci d'une meilleure information et d'une meilleure compréhension réciproque. Il doit ainsi constituer une véritable MAISON *internationale du théâtre.*

Dans cet esprit, le Centre français de l'I.I.T., répondant à l'invitation de M. A.M. Julien, a organisé au foyer du Théâtre Sarah Bernhardt une série de conférences-débats suivies par un auditoire fidèle et nombreux. De l'une à l'autre portant sur divers sujets, un même problème s'est imposé avec insistance : celui de la liberté qu'a le metteur en scène, des libertés qu'il peut, ou non, prendre à l'égard des textes et notamment des textes classiques.

(Speakers include Sir Barry Jackson, Director of the Birmingham Repertory Theatre, Karel Krauss, Literary Director of the Prague National Theatre, Wolfgang Langhoff, Director of the East Berlin Deutsches Theater, Erwin Piscator, Hans Schalla, Director of the Schauspielhaus of Bochum, and Luchino Visconti.)

(Interventions de Sir Barry Jackson, directeur du Birmingham Repertory Theatre, de MM. Karel Krauss, directeur littéraire du Théâtre National de Prague, Wolfgang Langhoff, directeur du Deutsches Theater de Berlin-Est; Erwin Piscator, Hans Schalla, directeur du Schauspielhaus de Bochum, et Luchino Visconti.)

ERWIN PISCATOR opened the discussion with a simple definition but one which in addition indicated the source of the misunderstandings to which a production could give rise :" Production ", he declared, " is a

ERWIN PISCATOR a commencé par une définition simple, mais qui a l'avantage d'indiquer la source des malentendus auxquels une mise en scène peut donner lieu : « La mise en scène, a-t-il déclaré, est une

science which derives from the spatial division of the stage, its plastic composition and which makes itself felt as much by the lighting as by the delivery of the actors. The result is that different producers can make a completely different work from the same play."

The question put was:

1. *Does the producer create?*
2. *Should the artistic outlook of the producer be adapted to the particular style of the play?*
3. *Can the producer, on the contrary, submit vastly different works to a fixed aesthetic doctrine?*

KAREL KRAUSS replied in the affirmative to the first two questions and explained:

"Art, and therefore the theatre, is a form of knowledge. As a result reality must be clearly and precisely understood by the poet. The more deeply he understands the real in all its complexity—the more he will be able to express it.

It is certain that in order to achieve the expression of reality, the dramatist chooses the means which he judges adequate, the more so as often he only takes hold of certain factors of reality.

It is this choice of medium which determines the style of the work. The style is the architectural and structural principle of the work of art, the principle which determines its form. It is an inseparable part of the artistic personality.

As I am in France perhaps you will allow me to refer to some words of Buffon who, in his election speech at the Académie Française two hundred years ago, pronounced the celebrated words:

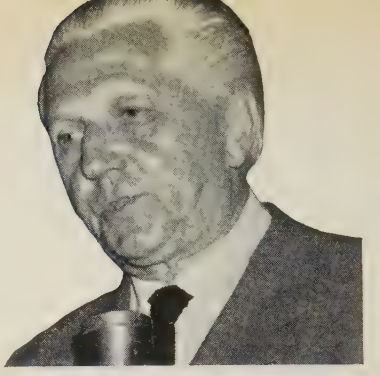
"Style is the man himself"

Allow me to address my German colleagues in the words of Goethe: "Style is the true mark of the work of the writer".

Consequently, wherever the style of the producer contradicts the style of the dramatist, one of the two personalities must give way; it is, in brief, a question of two irreconciliable factors.

But why should a producer stage a work which in its style, and therefore its nature, contradicts his own style, his own nature?

One might perhaps raise the following



Erwin Piscator. P : Pic.

science qui part de la division spatiale de la scène, de sa composition plastique, et qui se traduit autant par le jeu des lumières que par les accents inspirés aux acteurs. Il en résulte que chaque metteur en scène peut faire de la même pièce une œuvre tout à fait différente ».

La question posée était :

1. *Le metteur en scène est-il un créateur?*
2. *L'esthétique du metteur en scène doit-elle s'adapter au style particulier des œuvres?*
3. *Le metteur en scène peut-il au contraire soumettre les œuvres les plus différentes à une esthétique fixe?*

KAREL KRAUSS répond affirmativement aux deux premières questions et s'en explique ainsi:

« L'Art, et donc le théâtre, est une forme de connaissance. Il en résulte que la réalité doit être clairement, profondément et exactement comprise par le poète. Elle sera d'autant plus exactement exprimée dans l'œuvre dramatique que le poète aura plus exactement compris le réel dans sa complexité.

Il est certain que pour atteindre à l'expression de la réalité, l'auteur choisit les moyens qu'il juge adéquats, d'autant que souvent il ne saisit que certains éléments de la réalité.

C'est ce choix des moyens qui détermine le style de l'œuvre. Le style est le principe architectural, structural de l'œuvre d'art, le principe qui en détermine la forme. Il constitue une partie inséparable de la substance de la personnalité artistique.

Permettez-moi, puisque je suis ici en France, de me réclamer d'un mot de Buffon qui, il y a deux cents ans, dans son discours de réception à l'Académie française, a prononcé la phrase célèbre :

objections: you say that style is the essence of the artistic personality. Well then, how can the producer be a creative artist—which you also assert—if he must submit his own substance, his own style to the substance and the style of the other artist—the dramatist?

We will try to reply also to this.

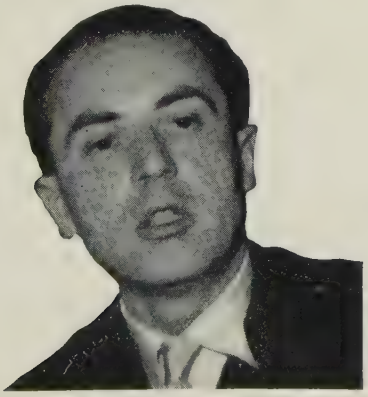
We have said that art, as a form of knowledge, was an image of reality. The producer, from the artistic reality which is a certain dramatic text, fashions a new artistic reality: a theatrical production.

Drama, of course, cannot express itself only with the Word. Is not the producer the creater called upon to makes the Word flesh —as the Bible says?

There are many means of expressing the reality provided by the playwright and it is precisely in the choice of these mediums that the producer can call upon his own personality and his style.

When two lovers dance the tango one remains a man and the other a woman, but does that make it impossible for them to dance together? How often has the experiment been successfully attempted?

Since we are allowed to invoke Buffon and Goethe, you will not object if I quote the great Czech critic who looked for—in style— " organization, logic, necessity and a constant regard for the whole. " I think these are the important principles which must inspire the producer. The personality of the producer is so much the greater by being deeply penetrated by the understanding of different playwrights and their styles and by assimilating the most varied works.



Karel Krauss. P ; Pic.

« Le style est l'homme même. »

Et permettez-moi, également, de me tourner vers mes confrères allemands et de répéter avec Gœthe :

« Le style est le cachet fidèle de l'œuvre de l'écrivain. »

Par conséquent, partout où le style du metteur en scène est en contradiction avec le style de l'auteur, il faut que l'une des personnalités se soumette : il s'agit, en fin de compte, de deux choses inconciliables.

Mais pourquoi le metteur en scène devrait-il monter une œuvre qui, par son style, donc par sa nature, est en contradiction avec son style propre, avec sa propre nature?

On objectera peut-être ceci :

— Vous affirmez que le style est l'essence de la personnalité artistique, mais alors, comment le metteur en scène peut-il être un artiste créateur — ce que vous affirmez également — s'il doit soumettre sa substance même, son style, à la substance, au style de l'autre artiste, l'Auteur?

Nous allons encore une fois tenter de répondre.

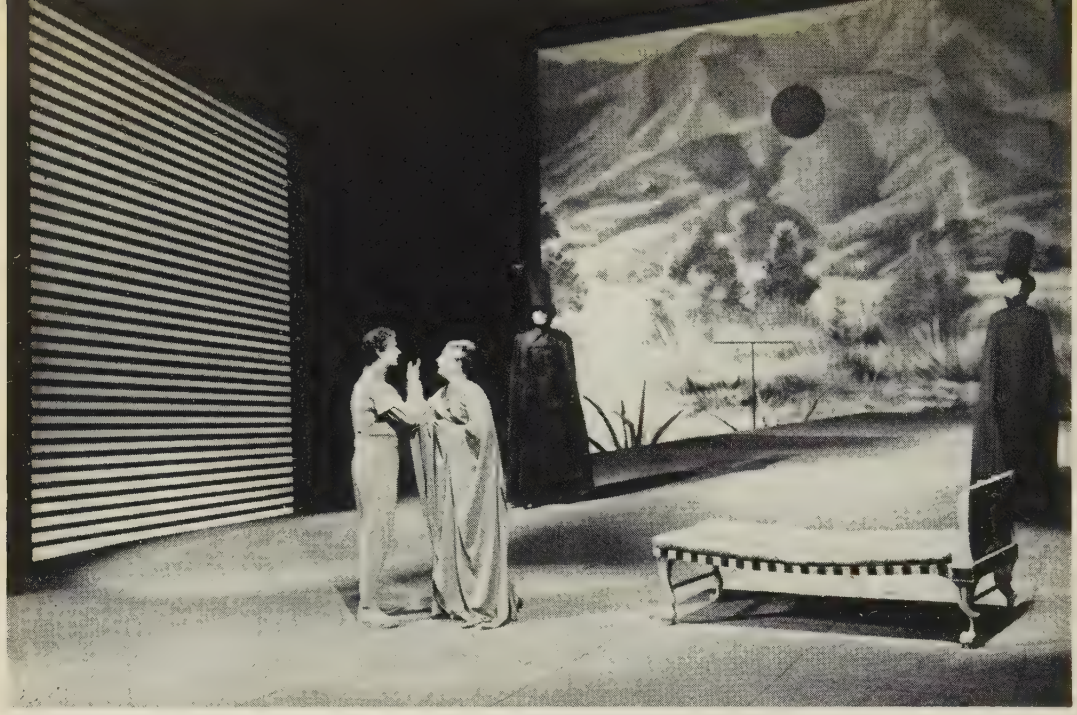
Nous avons dit que l'Art, en tant que forme de connaissance, était une image de la réalité. Le metteur en scène, à partir de la réalité artistique, qui est un certain texte de théâtre, façonne une nouvelle réalité artistique : une représentation théâtrale.

Le dramaturge, bien sûr, ne peut s'exprimer qu'avec le Verbe. Le metteur en scène n'est-il pas le créateur appelé à incarner le Verbe, comme dit la Bible?

Il y a un grand nombre de moyens pour exprimer la réalité donnée par l'auteur et c'est justement dans le choix des moyens que le metteur en scène a recours à sa personnalité, à son style.

Lorsque deux amoureux dansent le tango, l'un reste homme et l'autre femme, mais leur est-il impossible de s'entendre? Combien de fois l'expérience n'a-t-elle pas été tentée avec succès?

Puisque nous nous sommes permis d'invoquer Buffon et Gœthe, ne m'en veuillez pas de citer un grand critique tchèque qui recherchait dans le style « l'organisation, la logique, la nécessité et une vision constante de l'ensemble ».



A Production by the National Theatre in Prag.
Une mise en scène du Théâtre National de Prague.
Tonight, the Sun sets again on Atlantis - Ce Soir encore le Soleil se couche sur l'Atlantide,
Viteslav Nezval. M : Alfred Radok. D : Josef Svoboda.
Festival International de Paris. 1956. P : Pic.

To conclude may I make one remark :

—Art can have different functions, different purposes, which may sometimes be purely aesthetic.

We do not underestimate this.

—The work of art need not be always clear and accessible to all. Different styles may confront each other: the result can be interesting and effective.

Art can arouse various feelings in man. One can argue about which is the most beautiful light: that of the sun, of the sky or the moon.

We do not profess to solve questions of this nature. We only offer our opinion:

" We prefer the sunlight ".

But that is not to say that we don't like to take a walk in the moonlight. If we assert any such thing, we will be introducing dictatorial methods into Art.

Let us be in favour of sunlight, if only because too many shadows darken the world today. We hope to dispel them with the bright light of thought.

Je pense que ce sont là des principes importants dont le metteur en scène doit s'inspirer. Je pense aussi que le metteur en scène est une personnalité d'autant plus grande, est un créateur d'autant plus grand qu'il est profondément pénétré de la conception des œuvres des différents auteurs et de leur style, qu'il s'est assimilé les œuvres les plus diverses.

Pour conclure, permettez-nous de faire encore une remarque :

— L'Art peut avoir différentes fonctions, différentes missions, au besoin même, purement esthétiques.

Cela, nous ne le sous-estimons pas.

— L'œuvre d'art ne doit pas être toujours claire et accessible à tous. Différents styles peuvent s'affronter : le résultat peut être intéressant et efficace.

L'Art peut susciter, chez l'homme, des sentiments divers. On peut discuter pour savoir quelle est la plus belle des lumières : celle du soleil, celle du ciel, ou celle de la lune.

This is why, in our theatrical work, we start from the thought and the word. That is why we wish the producer to serve the dramatist, but by that we do not mean to say that he must be his servant."

I then turned to Erwin Piscator and asked him how far he considered the producer had the right, when presenting a classic work, to modify the text for different reasons; one of which might be the present-day meaning which the text gives through the overtones which it holds.

Erwin Piscator:

" This is a very delicate point and I think that if a modification must be made to a text, it must be done very secretly, with the permission of the playwright and with even more discretion if he is dead. But, unfortunately for me, they go as far as to say that I have made alterations when in fact I have not!

But I also think that when it is a matter of staging a classical play, it is proper to

Nous ne prétendons pas résoudre des questions de ce genre. Nous donnons seulement notre opinion :

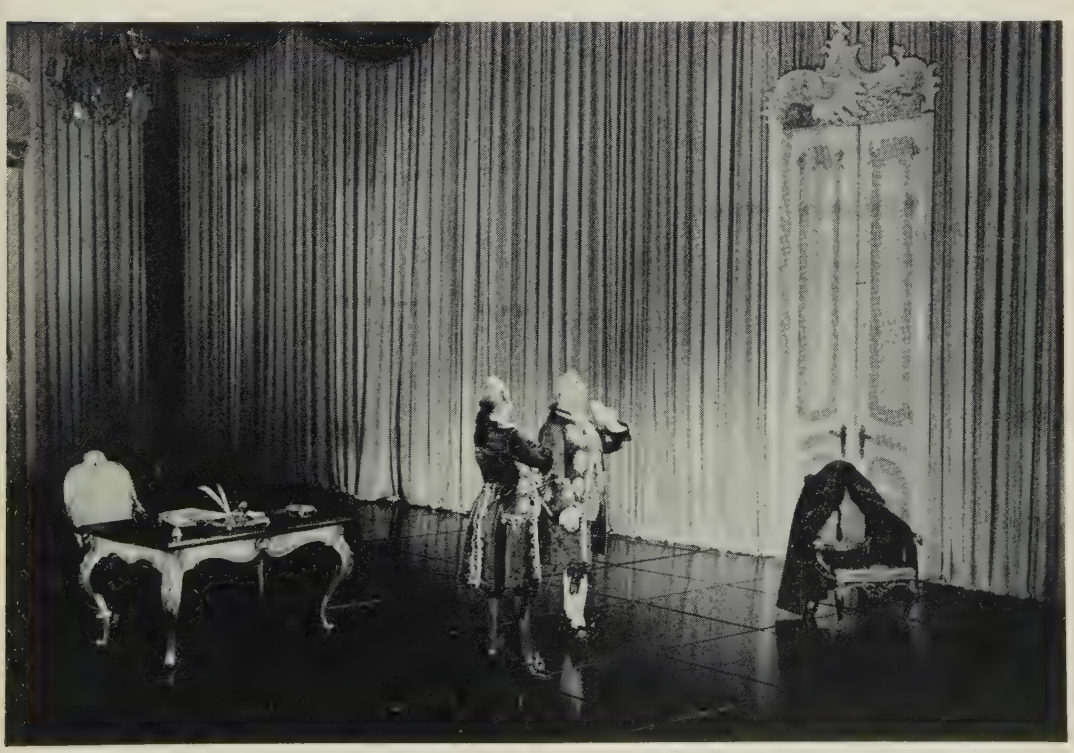
— Nous sommes pour l'éclat du soleil.

Mais cela ne veut pas dire que nous n'aimons pas nous promener au clair de lune. Si nous affirmions une chose semblable, nous introduirions dans l'Art des méthodes dictatoriales.

Permettez-nous d'être pour la lumière du soleil, ne serait-ce que pour cette raison que trop d'ombres, aujourd'hui, pèsent sur le monde. Nous souhaitons les disperser avec la lumière aiguë de la pensée.

C'est pourquoi, dans notre travail théâtral, nous partons de la pensée, de la parole. C'est pourquoi nous voulons que le metteur en scène serve l'auteur mais par là, nous ne voulons pas dire qu'il doive être son domestique. »

Je me suis tourné alors vers Erwin Piscator pour lui demander dans quelle mesure il considère que le metteur en scène a le droit,



A Production by Wolfgang Langhoff.
Une Mise en Scène de Wolfgang Langhoff.
Kabale und Liebe, Schiller. D : H. Kilger. Deutsches Theater, Berlin. Festival International de Paris. 1956. P : Pic.

revive it in the spirit of our time. It is obvious that if we perform a work of Shakespeare today, we cannot do so in the same way as in 1612, for the social, political and historic conditions of that time no longer exist and the new interpretation consequently modifies the meaning of the play.

This is particularly true with *Macbeth*, which was written in very special political circumstances."

Erwin Piscator recalled his production of *The Robbers* by Schiller which he made an up-to-date one as he considered that the idea of liberty which was the theme of Schiller's play (and which would only have a rather vague interest in 1956) could take on a very particular meaning at the time when he presented it. The aim of this production was, in fact, to examine the idea of liberty and to show how far one could use this liberty for a good purpose.

In general, the producers present at the Third Paris Festival, consisting of artists as different as Langhoff, Schalla and Visconti, showed themselves to be in favour of submitting to the general spirit of the dramatic work, while deeming it necessary to take into account the sensibility, tastes and habits of the modern spectator.

Hans Schalla:

"José Ortega y Gasset said: "There is only one way with the classics—take them up, bring them close to us, put them on the stage whilst instilling into them new life from the blood of our veins, that is to say of our emotions and our problems!" It

où il réalisait son spectacle. Sa mise en scène avait en effet pour but de critiquer la notion lorsqu'il monte un « classique », de modifier le texte pour différentes raisons dont l'une peut être la signification actuelle que prend aujourd'hui ce texte par les résonances qu'il suggère.

E. Piscator :

« C'est un point très délicat et je pense que, si une modification devait être apportée à un texte, il faudrait le faire en grand secret, avec l'autorisation de l'auteur et avec encore plus de discrétion si l'auteur est mort. Or, malheureusement pour moi, on va jusqu'à dire que je l'ai fait, même quand je ne l'ai pas fait!

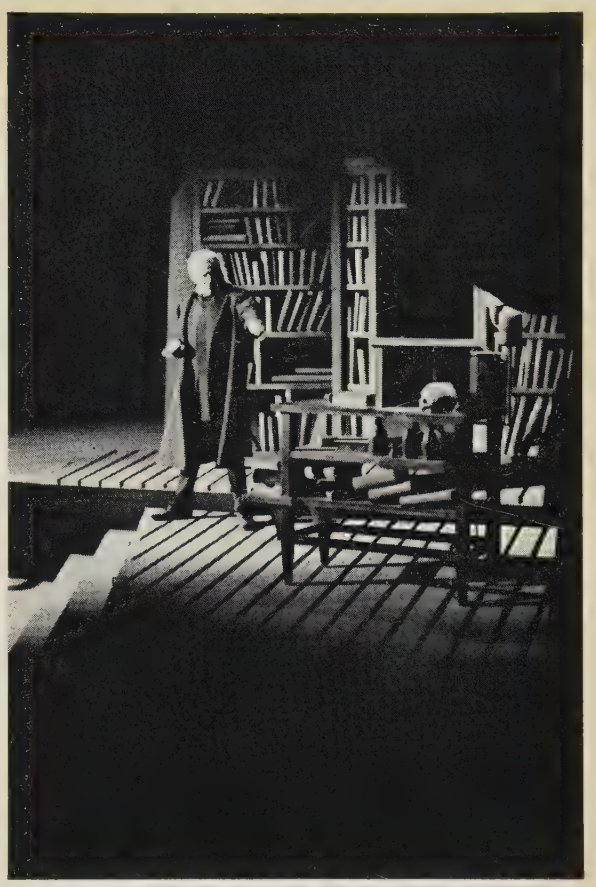
Mais je pense aussi que lorsqu'il s'agit de mettre en scène un auteur classique, il convient de le rendre vivant selon son temps. Il est évident que si nous jouons aujourd'hui une pièce de Shakespeare, nous ne pouvons le faire de la même façon qu'en 1612, car les conditions sociales, politiques, historiques d'alors n'existent plus; et cette interprétation nouvelle change, par conséquent, la signification de la pièce.

C'est le cas, en particulier, de *Macbeth* dont la création par l'auteur a été accompagnée de circonstances politiques tout à fait spéciales. »

Et Erwin Piscator de rappeler sa mise en scène des *Brigands* de Schiller qu'il avait actualisée, estimant que la notion de liberté qui anime la pièce de Schiller (et qui n'aurait qu'un intérêt assez vague en 1956) pouvait prendre un sens très particulier au moment

Hans Schalla. P : Pic.

Wolfgang Langhoff. P : Pic.



A Production by Hans Schalla.

Une Mise en Scène de Hans Schalla.

Peter Luhr in *Faust I*, Gœthe. D : Max Fritzsche. Schauspielhaus, Bochum. Festival International de Paris. 1956. P : Pic.

pretation of the plays which tradition has not appropriated; it is easier for you to modernise the production of *Maria Stuart* or *The Prince of Hombourg*. The same thing applies to us when we stage Racine or Molière in Germany.

It is, I believe, essential that a net distinction should be established in our mind between the work and its performance. One must venture, one must always venture. Let us therefore examine the style of a performance, which gradually becomes a convention, and replace it by new styles, modern styles, which are, a priori, of limited dura ton.

For example, a century of performance has given a certain theatrical silhouette to Faust and William Tell, a silhouette which is deeply rooted by time; in Germany, it would be extremely dangerous to present a Faust without a beard. A century has firmly fixed the beard on the chin of Faust. If the aged Faust at the beginning of the play is usually characterised by a beard, it is because after regaining his youth in the sorcerer's den, he only had to remove it, and there he was-30 years younger!

This is a simple but characteristic example. Whether Faust should or should not have a beard is quite without interest to the deeper meaning of the play. What is essential for us, the moderns, is that the actors and the producer will succeed in portraying the interior and spiritual rejuvenation which Goethe described so poetically, a rejuvenation, naturally, which radiates towards the exterior. "

This difficulty of the producer struggling against public prejudice was experienced by Luchino Visconti when he was invited to present the comedy of Goldoni, *La Locandiera*, at the Venice Festival : he came up against tradition, that sclerosis of dramatic action which was linked in this case with the seems to me it is easier to arrive at an inter-

de liberté et de montrer dans quelle mesure on pouvait utiliser cette liberté à une bonne fin.

En général, les metteurs en scène présents au IIIe Festival de Paris — artistes aussi différents que Langhoff, Schalla et Visconti — se sont prononcés pour une soumission à l'esprit original des œuvres, tout en estimant qu'il faut tenir compte pour l'appareil scénique de la sensibilité, des goûts, des habitudes du spectateur contemporain.

Hans Schalla :

« José Ortega y Gasset dit : « Il n'y a » qu'une méthode pour servir les classiques, » les reprendre, les attirer à nous, les porter » à la scène en leur insufflant une vie nouvelle » faite du sang de nos veines, c'est-à-dire de » nos passions et de nos problèmes. »

À dire vrai, il me semble que pour celui que la tradition n'a pas marqué par son emprise, il est plus facile d'aborder la réalisation; il est plus facile pour vous de moderniser la mise en scène de *Marie Stuart* ou du *Prince de Hombourg*. La même chose vaut

particularism of the playwright's Venetian audience.

Luchino Visconti :

" As Jouvet said one day, " one must take " a classic in a library and remove all the " dust, which is a long and rather delicate " procedure ".

I chose to produce *La Locandiera* for a definite reason: Goldoni, in *La Locandiera*, had written a play in the Italian language and not the Venetian dialect; it was the first of its kind and was also why he set the story in Florence, where the purest Italian was considered to be spoken.

I therefore chose *La Locandiera* because Goldoni had wanted to introduce with this play a great reform of the Italian theatre, a reform of the Commedia dell'arte. At a particular moment, he found he could no longer support this conception of a rigid and characterised theatre; he wanted to write plays about real men and women.

I would add that Goldoni, in our days, had the reputation in Italy of being a tiresome man and his theatre of being irksome. faint of Mirandolina who, between the two

pour nous lorsque nous monterons Racine ou Molière en Allemagne.

Il est essentiel, je crois, que s'établisse une nette distinction dans notre pensée entre l'œuvre et sa représentation. Il faut oser, oser encore, oser toujours. Soumettre à examen le style de représentation, peu à peu devenu convention, le remplacer par des styles nouveaux, des styles modernes, donc a priori de durée limitée.

Par exemple, un siècle de représentations a donné à Faust ou à Guillaume Tell une certaine silhouette de théâtre, silhouette enracinée par les années; en Allemagne, il serait infiniment périlleux de faire jouer un Faust sans barbe. Un siècle a fixé la barbe au menton de l'interprète de Faust. Si le vieux Faust du début de la pièce était caractérisé par une barbe, c'est qu'après la cure de rajeunissement dans l'antre des sorcières, il n'avait plus qu'à l'enlever, et le voilà rajeuni de 30 ans.

Cet exemple est simple mais caractéristique. Quant au sens profond du problème, que Faust ait ou n'ait pas de barbe, c'est absolument sans intérêt. Ce qui est essentiel pour nous, les modernes, c'est que les acteurs et le metteur en scène réussissent à représenter le rajeunissement intérieur et spirituel que Gœthe a décrit de manière si poétique, rajeunissement bien entendu qui rayonne vers l'extérieur. »

Cette difficulté qu'il y a pour le metteur en scène de lutter contre les préjugés du public, Luchino Visconti en fit l'expérience au Festival de Venise lorsqu'il fut invité à y présenter la comédie de Goldoni, *La Locandiera*; il se heurtait à des traditions, cette sclérose du jeu scénique, liée ici à un particularisme du public compatriote de l'auteur.

Luchino Visconti :

« Comme Jouvet l'a dit un jour, il faut prendre un classique dans la bibliothèque et le « dépoussiérer », ce qui est un travail assez long et délicat.

J'ai choisi de faire la mise en scène de

A Production by Hans Schalla.

Une Mise en Scène de Hans Schalla.

Hans Messemer in *Le Diable et le Bon Dieu*, J.-P. Sartre. D : Max Fritzsche. Schauspielhaus, Bochum. Festival International de Paris. 1956. P : Pic.

Luchino Visconti. P : Pic.

Sir Barry Jackson. P : Pic.

But I discovered that the audience during *La Locandiera* laughed throughout the play. This encouraged me,—I had put on the stage real characters, heroes of ordinary happenings which could occur today. "

P.-L. Mignon:

" Could you explain to us in what way your production differed, in your opinion, from that existing before, and against what did you rebel? "

L. Visconti:

" Eleonora Duse, who was a very great actress no doubt, played Mirandolina so well that *La Locandiera* became in her hands a monologue. She had cut everything in order to be on the stage from the beginning to the end! The two small actresses' parts disappeared. But, the balance of the play depended on their intervention. Mirandolina, who was also a woman, was not taken in by their little jest, she understood the trick immediately,—and it was very revealing of her character.

This was one of my reforms, to re-establish the text in its entirety.

Another example—La Duse, recommended her actors to play Goldoni and above all *La Locandiera*, with, as she said, « the lightness of a lace jabot ". I, instead, took away all the lace and all the buttons. Only line was left. Line and colour. "

A member of the public then asked to speak: " I was struck by the ingenuity of the production. It turned everything to account —objects, or a bottle. Because, perhaps, of its great liberty I thought of the pretended faint of Mirandolina who, between the two entrances of the " Cavaliere di Ripafratta ",

La Locandiera pour une raison méditée : Goldoni, avec *La Locandiera*, avait écrit une pièce en langue italienne et non en dialecte vénitien : c'était la première, c'est pourquoi d'ailleurs il situe l'histoire à Florence, considérée comme le lieu de la plus pure langue italienne.

J'ai donc choisi *La Locandiera* parce qu'avec elle Goldoni a voulu introduire une grande réforme dans le théâtre italien, réforme contre la commedia dell'arte. À un certain moment, il n'a plus pu supporter cette conception du théâtre rigide et caractérisée; il a voulu écrire des pièces avec des hommes vrais, avec des femmes vraies.

J'ajoute que Goldoni, de nos jours, avait la réputation, en Italie, d'un homme ennuyeux et son théâtre celle d'être fastidieux. Or, j'ai pu constater que le public de *La Locandiera* rit de bout en bout de la pièce. Cela m'a encouragé, car j'ai mis sur scène de vrais personnages, héros d'histoires normales, qui pourraient se dérouler aujourd'hui. »

P.-L. Mignon :

« Pourriez-vous nous préciser en quoi votre mise en scène diffère, selon vous, de celle antérieurement existante, et contre laquelle vous avez lutté? »

L. Visconti :

« Eleonora Duse, qui était une très grande comédienne, incontestablement, a joué Mirandoline. Elle a tant et si bien fait que *La Locandiera*, dans ses mains, est devenue un monologue. Elle avait tout coupé pour être en scène du début à la fin! Les deux petites comédiennes avaient disparu. Or, l'équilibre de la pièce dépend de leur intervention : Mirandoline, qui est femme aussi, ne se

changes her seat, which logically renders her faint quite improbable. In France, one, would never have dared to do this. However, it is marvellous and extremely comic."

L. Visconti:

"In the main, by trying to reform the Commedia dell' arte I ended by remaking the Commedia dell'arte! I must say that at the first performance I was afraid of this innovation, I was afraid that I might have gone too far. As it was the end of an act and I needed to increase the comedy by a tone or two, I decided upon this device and I discovered that it succeeded, that the public burst into laughter. It made the position of the "cavaliere" even more ridiculous.

There was another moment: when the exasperated "cavaliere" takes the "Marchese" in his arms and carries him off. I did not do this in my first production; I introduced it the second time. The public in Rome reacted well and I kept in this detail: there are liberties which one must know how to take."

SIR BARRY JACKSON defended these liberties for he had been able to see the evolu-

laisse pas prendre à leur petite bouffonnerie, elle comprend immédiatement la ruse, et c'est très révélateur de son caractère.

Ce fut l'une de mes réformes que de rétablir le texte dans son intégralité.

Autre exemple : la Duse recommandait à ses acteurs de jouer Goldoni, et surtout *La Locandiera*, avec, disait-elle, la légèreté des jabots de dentelle. Moi, j'ai enlevé toutes les dentelles, tous les boutons. Il n'y a plus que des lignes. Et des couleurs. »

Un auditeur de la conférence demande la parole : « J'ai été frappé par l'invention de la mise en scène. Elle a tiré parti de tout : des objets, d'une bouteille. À cause aussi peut-être de sa très grande liberté : je pense à l'évanouissement simulé de Mirandoline qui, entre deux entrées du chevalier, change de siège, ce qui, logiquement, devrait rendre invraisemblable son évanouissement. En France, jamais on n'aurait osé le faire. Et pourtant, c'est merveilleux et du plus haut comique. »

L. Visconti :

« Au fond, voulant faire une réforme de la commedia dell'arte, j'ai fini par réfaire de la commedia dell'arte! Je dois avouer qu'à la première représentation, j'ai eu peur de cette innovation; j'ai eu peur que ce soit trop. Comme c'était la fin d'un acte et que j'avais besoin de monter d'un ton le divertissement, je m'y suis décidé et j'ai constaté que cela rendait bien, que le public éclate. La position du chevalier n'en est que plus ridicule.

Il y a encore un moment : celui où le chevalier, exaspéré, prend le marquis dans ses bras et l'emmène. Je ne l'avais pas fait dans ma première mise en scène; je l'ai introduit lors de cette reprise. Le public de Rome a bien réagi, alors j'ai gardé ce détail : il y a des libertés qu'il faut savoir prendre. »

Ces libertés, SIR BARRY JACKSON les réclame, car il a pu constater l'évolution né-

A Production by the Birmingham Repertory Theatre.
Une Mise en Scène du Birmingham Repertory Theatre.
Geoffrey Bayldon in *Caesar and Cleopatra*, G.B. Shaw. M : Douglas Seale. D-C : Paul Shelving. Festival International de Paris. 1956. P : Pic.

A Production by Luchino Visconti.
Une Mise en Scène de Luchino Visconti.
Marcello Mastroianni et Rina Morelli dans *La Locandiera*, Goldoni.
D : Visconti-Tosi. Compagnia Morelli-Stoppa. Festival International de Paris. 1956. P : Pic.

tion in production that was needed for the plays of his friend, Bernard Shaw, depending on the evolution of the public, their taste and habits.

But what are the limits of this liberty?

E. Piscator:

" I believe that the producer is very happy when he can place himself on the same level as the play.

I would like every theatre to be a theatre where one could stop the play at the moment when the public no longer understands the text.

On the other hand, I would like to recall here the words of the great actor Charles Laughton when I wanted to produce *King Lear* with him: " I need four years to rehearse this play. "

That is to say that he needed a long time to acquire the talent which gave harmony to the play. "

cessaire de la mise en scène des pièces de son ami Bernard Shaw, en fonction de l'évolution du public, de son goût et de ses habitudes.

Mais quelles peuvent être les limites de cette liberté?

E. Piscator :

« Je crois que le metteur en scène est très heureux quand il peut se mettre au niveau de la pièce.

Je voudrais que tout théâtre soit un théâtre où l'on puisse arrêter le jeu au moment même où le public ne comprend plus le texte.

D'autre part, je voudrais rappeler ici la phrase du grand acteur Charles Laughton alors que je voulais mettre en scène avec lui *Le Roi Lear :* « Il me faut 4 ans pour répéter » cette pièce... »

C'est-à-dire qu'il lui fallait beaucoup de temps pour atteindre au talent qui fait l'harmonie de la pièce. »

PAUL-LOUIS MIGNON

AUSTRALIA

THE AUSTRALIAN ELIZABETHAN THEATRE TRUST

THERE has long been in Australia, especially among the people who regard the living theatre as a necessary part of a civilized community, a feeling that it is time Australia had a theatre of its own, an expression of its distinctive spirit. It was the happy occasion of Queen Elizabeth's visit with the Duke of Edinburgh in 1954 which prompted the suggestion of establishing a theatre trust in the Queen's name. What brighter omen for an Australian theatre under the patronage of Elizabeth II than the glories of the English theatre under Elizabeth I?

The aim of the proposed Trust was forthrightly stated as " to provide a theatre of Australians by Australians for Australians." For, though the main cities in Australia would continue as before to enjoy the importation of works from overseas and the visits of distinguished artists, it was planned to give encouragement and an outlet to Australian writers, musicians and choreographers and employment to local actors, singers and dancers who had previously to find scope for their talents abroad.

Of course it was essential in the first place to secure initial financial backing. In spite of doubts in many quarters, this was forthcoming and in the words of the Executive Director, Hugh Hunt, " a fund of £90,000 was quickly raised from private persons and institutions throughout Australia, many of whom became sponsoring members by donati £500 or more. To this was adde grant of £30,000 from Comm wealth Government. A Board Directors was appointed represe ing 1400 members contributi annual subscriptions of £5 ea The Trust was incorporated un Royal Charter and Her Ma graciously consented to becom patron." The finances were p sently augmented by annual gra totalling over £40,000 from all States together with the C Councils of Sydney, Melbourne a Brisbane.

BEATRICE TILDESLE

There are flickerings of hope the horizon, with the formation the Elizabethan Theatre Tr Hugh Hunt, formerly of the Bris and London Old Vic, arrived February, 1955, to take up his p as executive director. Within a f months he had acquired the lease a playhouse in a suburb near Sydn called it the Elizabethan, and set the Australian Headquarters of Trust.

Perhaps it was unfortunate that chose to open with the Ral Richardson company, then touri Australia for a commercial manag ment. The two Terence Ratti trifles in its repertoire (*Separate Ta* and *The Sleeping Prince*) could har be considered suitable material the opening of what is virtua Australia's first National Theat But the cast was distinguish

Summer of the Seventeenth Doll (L'Été de la dix-septième Poupée). Ray Lawler. M : John Sumner. D : Anne Fraser. Elizabethan Theatre, Sydney. 1956. P : Sydney Morning Herald.

CHRONIQUES DU MONDE

AUSTRALIE

VERS UN THÉATRE NATIONAL

Il y a longtemps déjà que l'Australie estime devoir posséder un théâtre à elle, expression de son esprit distinctif; évidemment, cette opinion règne surtout parmi ceux qui considèrent le théâtre comme partie essentielle d'une communauté civilisée. Ce fut la visite de la reine Élisabeth et du duc d'Édimbourg en 1954, qui inspira la création d'une association théâtrale au nom de la Reine : « The Australian Elizabethan Theatre Trust. » Quel meilleur augure pour un théâtre australien sous le patronage d'Élisabeth II, que les gloires du théâtre anglais sous Élisabeth I?

Le but de l'association s'affirma d'emblée avec force : « réaliser un théâtre d'Australiens, par des Australiens, pour des Australiens. » Certes, les principales villes d'Australie continueront, comme par le passé, à accueillir les œuvres d'outre-mer et les artistes étrangers; mais l'Association, elle, doit avant tout encourager les écrivains, musiciens et chorégraphes australiens en leur offrant un débouché, et procurer par le fait même un emploi aux acteurs, chanteurs et danseurs autochtones qui, auparavant, devaient s'expatrier.

Évidemment, il était essentiel d'abord d'assurer les bases financières de ce nouvel organisme. Malgré le pessimisme qui régnait dans divers milieux, cela ne traîna pas et — je cite le Directeur général, Hugh Hunt — «un fonds de £90.000 fut rapidement constitué; il provenait de simples particuliers aussi bien que d'institutions des divers coins de l'Australie; beaucoup devinrent membres d'honneur en faisant don de £500 ou plus. À ceci vint s'ajouter une subvention de £30.000 du Gouvernement du Commonwealth. Un Conseil d'Administration fut désigné; il représente 1.400 membres versant chacun une souscription annuelle de £5. L'Association fut constituée sous Privilège Royal et Sa Majesté consentit gracieusement à la patronner ». Des subventions annuelles totalisant plus de £40.000 se sont depuis ajoutées au fonds initial; celles-ci proviennent de tous les États ainsi que des Conseils Municipaux de Sydney, Melbourne et Brisbane.

BÉATRICE TILDESLEY

Un grand espoir est né, avec l'Association du Théâtre Élisabéthain. Hugh Hunt, qui appartint à l'Old Vic de Bristol et de Londres, est arrivé dans notre pays en février 1955 afin d'occuper son poste de Directeur général. Au bout de quelques mois, il avait repris le bail d'un théâtre situé dans un faubourg près de Sydney; il avait appelé ce théâtre l'Élisabéthain et y avait établi le quartier général de l'Association.

Il a peut-être eu tort de l'inaugurer avec la compagnie de Ralph Richardson, qui faisait à ce moment-là une tournée en Australie pour le compte d'une organisation commerciale. Les deux œuvrettes de Terence Rattigan faisant partie de son répertoire, *Separate Tables* et *The Sleeping Prince* (« Tables séparées » et « Le Prince Endormi »), n'étaient certainement pas ce qui s'imposait pour l'ouverture de ce qui est, en fait, notre premier Théâtre National. Mais la distribution était remarquable car, en dehors de Sir Ralph lui-même, elle comprenait Dame Sybil Thorndike, Meriel Forbes et Sir Lewis Casson. M. Hunt estima probablement aussi que la popularité des pièces de Rattigan attirerait un auditoire nombreux au nouveau théâtre, considéré comme relativement éloigné du centre.

Le fait que M. Hunt choisit comme collaborateurs des Britanniques au lieu d'Australiens, donna lieu à des commentaires plutôt acerbes. Elsie Beyer, Robert Quentin, John Sumner et James Mills sont tous gens très compétents, mais certains secteurs de l'opinion accusent M. Hunt de vouloir angliciser nos rudes coutumes coloniales et imposer une politique d'impérialisme culturel. La question est de savoir si des personnes tout aussi compétentes n'auraient pu être trouvées parmi les gens de théâtre de notre pays. M. Hunt affirme pour sa part qu'il a choisi ce qu'il y avait de meilleur.

Ceux qui avaient critiqué M. Hunt, attendaient qu'il commette de nouvelles gaffes artistiques et diplomatiques (à supposer que l'on doive considérer comme tel ce qu'il avait fait jusque-là) et trouvèrent une cible assez facile dans la première représentation de la compagnie dramatique : *Médée*, dans l'adaptation de Robinson Jeffers, interprétée par Judith Anderson, Australienne de naissance. L'opinion publique est restée partagée quant au jeu de Mlle Anderson et l'on a vu se développer dans les journaux une polémique acharnée. Certains critiques (tel le poète Douglas Stewart, dont la tragédie en vers *Ned Kelly* doit être mise en scène par l'Association dans le courant de cette année) la considèrent comme une actrice débordant d'ardeur et de vivacité, et d'une majesté impressionnante. D'autres (je suis parmi ceux-là) ont déploré l'absolue gratuité de son étrange gesticulation et de sa déclamation précipitée et inarticulée.

Le premier grand succès du nouveau théâtre fut sa représentation de *Summer of the Seventeenth Doll* (L'Été de la dix-septième Poupée) de Ray Lawler. M. Lawler, qui a une tren-

enough for, besides Sir Ralph himself, it included Dame Sybil Thorndike, Meriel Forbes and Sir Lewis Casson. Probably, too, Mr. Hunt calculated that the popular appeal of Rattigan's plays would attract audiences to the new and, from the viewpoint of city-minded patrons, comparatively remote theatre.

Some rather bitter comment has been made on the fact that Mr. Hunt appointed British instead of Australian citizens to his staff—Elsie Beyer and Robert Quentin to manage the drama and opera companies respectively, John Sumner to manage the Elizabethan Theatre in Sydney, James Mills to be administrative officer. All these people are very competent, but the feeling of certain sections of the press and public is that Mr. Hunt is determined to Anglicize our rough colonial ways and to institute a policy of cultural imperialism. The real question, of course, is whether or not equally competent people could have been found among local theatrical practitioners. Mr. Hunt stoutly maintains that he picked the best in the field, regardless of national origin.

The knockers were waiting for Mr. Hunt to make further artistic and diplomatic blunders (on the assumption that what he had done so far should be classified in that way), and found a fairly easy target in the drama company's first production—*Medea* in the translation by Robinson Jeffers, and starring the Australian-born actress, Judith Anderson. Public opinion seemed to be fairly evenly divided on the quality of Miss Anderson's acting, and it was interesting to see a fierce newspaper controversy developing. Some critics (like the poet, Douglas Stewart, whose verse tragedy *Ned Kelly* is scheduled for production by the Trust later this year) thought her an actress of genuine warmth and vitality, with an impressive sweep and grandeur. Others (like the present observer) deplored the utter lack of mental purpose behind any of her weird gyrations and gabbled ranting.

The Trust's first big success came with its production of Ray Lawler's *Summer of the Seventeenth Doll*. Mr. Lawler who is in his middle thirties, has been associated as an actor and director with various professional ventures in Melbourne during the past few years. His play deals with the experiences, and particularly with the amourous adventures, of a couple of tough Queensland cane-cutters who spend several months each year on leave in the south. It is something of a hotch-potch : there is comedy about illegal liaisons, melodrama about the death of love, with comment on the side about the problem of growing old. But it is an excellent piece of craftsmanship, put together by somebody who knows how to score a point theatrically. The more rhapsodical reviewers have been comparing Mr. Lawler's emergence with the beginnings of Irish drama under Synge and American drama under O'Neill. In reality he looks like becoming the Australian counterpart of Pinero. Anyway, London audiences will have an opportunity of seeing the play in 1957, when it will be presented there by Sir Laurence Olivier.

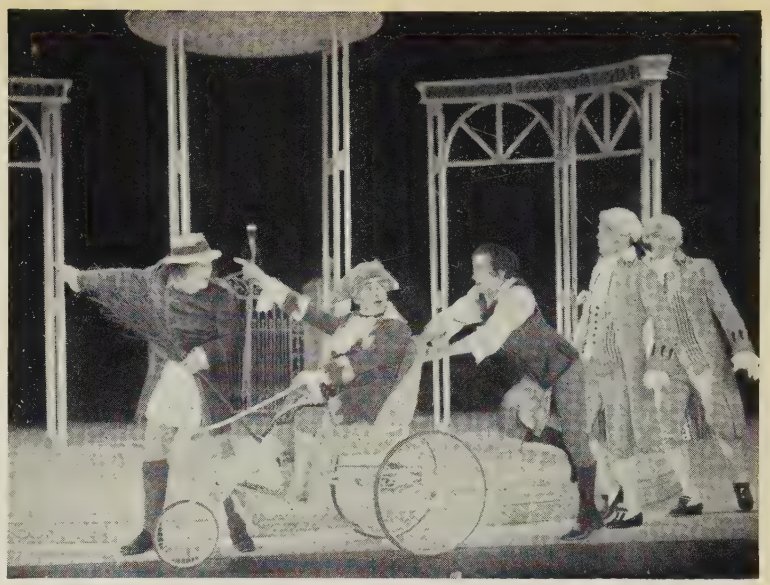
The Trust has also produced *Twelfth Night* and Sheridan's *The Rivals*, the latter beautifully dressed and directed by a young Australian, Robin Lovejoy. Mr. Hunt's production of *Twelfth Night* struck a subdued, autumnal note; it was intelligently and neatly handled, but a sadness and slowness clung around it, throttling the fun and high spirits. So many English producers get far too elaborate and start wandering up cerebral by-paths. This tendency was also noticeable in the Old Vic's tour of 1955, when Michael Benthall's productions were prettified to an extent where the concern for grouping, colour, and atmosphere almost swamped Shakespeare's texts. *Measure for Measure*, for example, was a thing of fingering half-lights and cavernous choral accompaniments which caught just the right mood of over-ripe corruption but which quite failed to stress the central moral problem of whether or not Isabella's attitude towards physical purity was justified.

Robert Helpmann, returning to his homeland after many years in England, acted in these Old Vic performances as though he was still primarily a dancer. In gesture and movement, his portrayals of Shylock, Angelo and Petruchio were planne to convey a nice sense of extern proportion; but his highpitche voice, lacking in tonal range, had recitative monotony which dulle even the few hints of inner emotion content he brought to the Jev Katherine Hepburn was his leadin lady, and though not always able hold the subtle and complex rhythm of Shakespeare's verse, gave Portia Isabella and Katherina the virtue newly thought-out interpretation Unfortunately she tended to crea a character in bits and pieces (as sh is used to doing in films), yet th freshness and strength of her acti was fascinating to watch.

In Sydney, the Mercury Theatr has folded up—and this means th end of Continental-type, change nightly repertory in this city. H premises have been taken over by new firm, the Phillip Street Theatre which is now pursuing a highl remunerative policy of presentin intimate revue. Hugh Hastings, th local playwright who wrote *Seagull Over Sorrento*, is trying to turn th Metropolitan Theatre into a reper tory organisation after the Englis provincial fashion. His reception s far has not been over-enthusiastic The Independent has staged number of successes during the pas year or so—notably American play like Clifford Odets' *Winter Journey* William Inge's *Picnic*, and Ten nessee Williams' *The Rose Tattoo*.

In Melbourne, the Little Theatr has been established in a new and larger building and is maintaining consistently good standard of pre sentation. Melvyn Douglas, Marsha Hunt, Roger Livesey, Ursula Jean and Googie Withers have beer among the many overseas star appearing throughout Australia i popular London and New York plays for the big commercial mana gements—J.C. Williamson and Gar net Carroll. There have been mor Australian plays seen in the capita cities than in previous years—a tribute to the pioneering work o the Playwrights' Advisory Board The most promising, apart from *Summer of the Seventeenth Doll*, wa Ray Mathew's neo-Chekhovian co medy about country life and manners, *We Meet the Bunyip*.

ALLAN ASHBOLT



The Rivals, Sheridan. M-D : Robin Lovejoy. Elizabethan Theatre, Sydney. 1956. P : Danvers.

aine d'années, est aussi acteur et netteur en scène. Sa pièce traite urtout des expériences amoureuses l'un couple de rudes coupeurs de anne du Queensland, qui passent haque année quelques mois de acances dans le Sud. Divers genres 'y trouvent réunis : comédie gaie à ropos de liaisons illégales, mélo-lrame à propos de la mort de 'amour, ainsi que des commentaires ur le problème de la vieillesse. Mais 'est une pièce fort bien faite, dont 'auteur sait ménager les effets. Les ritiques les plus élogieux ont omparé la réussite de M. Lawler aux débuts du théâtre irlandais avec ynge et du théâtre américain avec O'Neill. En réalité, il représente plutôt la contre-partie australienne de Pinero! De toute façon, le public londonien aura l'occasion de voir cette pièce en 1957, quand elle sera montée par Sir Laurence Olivier.

L'Association a également représenté *La Nuit des Rois* et *Les Rivaux* de Sheridan, cette dernière pièce dans les très beaux costumes et la mise en scène d'un jeune Australien, Robin Lovejoy. La mise en scène de *La Nuit des Rois* par M. Hunt se teinta d'une note tamisée automnale; c'était une réalisation fine et adroite, mais il y flottait une tristesse et une lenteur qui étouffaient le plaisir et la gaieté. Beaucoup de metteurs en scène anglais deviennent par trop compliqués et cérébraux. Cette tendance était déjà perceptible dans la tournée de l'Old Vic en 1955, avec les mises en scène de Michael Benthall à tel point enjolivées que le souci du groupement, de la couleur et de l'atmosphère faisait presque oublier le texte de Shakespeare. Dans *Mesure pour Mesure* par exemple, la pénombre ambiante et les accompagnements choraux caverneux rendaient très bien l'atmosphère de corruption, mais ne soulignaient en rien le problème moral central, à savoir si l'attitude d'Isabelle vis-à-vis de la pureté physique est oui ou non justifiée.

Robert Helpmann, revenant dans son pays après plusieurs années passées en Angleterre, apparut dans ces représentations de l'Old Vic comme étant encore avant tout un danseur. Dans le geste et le mouvement, ses interprétations de Shylock, Angelo et Petruchio affichaient son souci de communiquer une délicate impression d'harmonie plastique; mais sa voix aiguë, d'un registre limité, avait une monotonie récitative qui assombrissait jusqu'aux rares instants où il apporta une émotion intérieure au personnage du Juif. Katherine Hepburn était la vedette féminine; elle ne sut pas toujours conserver le rythme subtil et complexe des vers de Shakespeare, mais ses interprétations de Portia, Isabelle et Catherine eurent le grand mérite d'être entièrement renouvelées. Elle avait malheureusement tendance à créer ses personnages par fragments (comme elle a l'habitude de le faire dans les films); cependant la fraîcheur et la vigueur de son jeu furent réellement fascinantes.

À Sydney, le Théâtre Mercury a cessé ses activités; et cela signifie la fin, dans cette ville, d'une compagnie de répertoire du type continental, à changement de programme tous les soirs. Ses locaux ont été repris par une nouvelle compagnie, le Théâtre de Phillip Street qui, pour le moment, poursuit une politique très rémunératrice consistant à présenter une revue de petit format. Hugh Hastings, l'auteur de *Seagulls over Sorrento* (Mouettes sur Sorrente), essaie de transformer le Metropolitan en une organisation à répertoire, selon la mode provinciale anglaise; jusqu'à présent, l'accueil qu'on lui a fait n'a pas été particulièrement enthousiaste. L'Independent a présenté de nombreux succès au cours de l'année dernière, notamment des pièces américaines comme *Pour le Meilleur et pour le Pire* de Clifford Odets, *Picnic* de William Inge et *La Rose Tatouée* de Tennessee Williams.

À Melbourne, le Petit Théâtre s'est installé dans un bâtiment nouveau et plus grand, et présente toujours des spectacles d'une haute tenue. Melvyn Douglas, Marsha Hunt, Roger Livesey, Ursula Jeans et Googie Withers sont quelques-unes des nombreuses vedettes d'outre-mer qui ont paru dans toute l'Australie dans des pièces à succès de Londres et de New-York, pour le compte des importantes entreprises commerciales J.C. Williamson et Garnet Carroll. Un plus grand nombre de pièces australiennes que les années précédentes furent jouées dans les grandes villes — un hommage au travail de pionnier du Conseil des Auteurs Dramatiques. La plus prometteuse, à part *Summer of the Seventeenth Doll*, fut la pièce néo-tchékhovienne de Ray Mathew sur la vie et les mœurs campagnardes, *We Meet the Bunyip*.

ALLAN ASHBOLT

FRANCE

BALLET

THE 1955-56 ballet season in France was distinguished by a series of performances by foreign ballet companies in Paris and the provinces as well as by the increased creative activities of young companies.

This phenomenon, on the way to becoming a tradition, is due to the action of the international exchange system. It is further favoured by the position accorded to ballet by various summer festivals and the fact that the International Dance Festival in Aix-les-Bains is devoted to this art.

This year there were only two productions by the Théâtre National de l'Opéra. First a spectacular *Romeo and Juliet*, with music by Prokofieff, décor by Wakhevitch and choreography by Serge Lifar. Secondly, the *Concerto aux Étoiles* based on the music of Bela Bartok by Harald Lander with décor by the artist Jean Commère, but which was spoiled by a lack of homogeneity.

It is hoped that the Théâtre de l'Opéra Comique, which has attempted to revive the activities of its ballet company will shortly welcome the formation of an official "Théâtre d'Essai de la Danse" which has been for so long in demand.

The Grand Ballet of the Marquis de Cuevas seems to have been attacked by a sort of sclerosis due to the lack of artistic direction. Only two of its most recent new ballets are in any way remarkable—*Jeanne d'Arc* by Leone Mail and Philippe Gérard, and *Le Pont* by F. Marks and J. Starbuk, performed in Deauville.

In the chief provincial theatres mention should be made of the unremitting efforts of the Strasbourg Ballet Company directed by Jean Combes, the welcome afforded in Toulouse to the original choreographies of Janine Charrat, the initiative of Rouen in entrusting to Jean Guélis the creation of a company of "Ballets-Bouffes," the excellence of the corps de ballet in Lyon, whose ballet master is Fred Chrystian, which is drawn each year from the best dancers of a municipal Dance Academy of 350 pupils brilliantly directed by Janine Noirclerc.

Companies from abroad this year were neither equal in quality nor importance. From the east the "Sluk," (a Slav national dance company), did not receive such an enthusiastic welcome as the Hungarian Ballets whose triumph at the Festival of Aix-les-Bains confirmed the success won last year in Paris. The Classical Ballet of the Stanislavsky-Nemirovitch Dantchenko of Moscow, which played to a full house for nearly a month in the Théâtre du Châtelet, raised a storm of excited controversy from which it is still difficult to draw any conclusions. Their visit was, in any case a remarkable, and profitable, occurrence. Previously the critics had been divided upon the Japanese company Azuma Kabuki, some accusing them of hermetism or monotony, others of lack of authenticity. This latter criticism was also levelled at the South American Ballets of Joachim Perez Fernandez whose success during their last appearance was not repeated. In contrast to this a small production consisting of Latin American dances composed by Paul d'Arnot received an enthusiastic reception. Finally, mention should be made of the too brief and too insignificant performances of the Ballets Haitiens of Jean-Léon Destiné at the Olympia, and an Israeli national dance company at the Alhambra.

Of the four Spanish companies which followed each other during the course of the season—those of Rosario, Roberto Iglesias, Raza Aragoneza, Ximines and Vargas—the latter enchanted their audiences with their youth, the beauty of their performers and the polish and rhythm of the performance.

After pointing out the brilliant gala performance given by the ballet company of the Netherlands Opera of Amsterdam, directed by a Parisian, Françoise Adret, and the fine winter season of Anton Dolin's London Festival Ballet given at the Monte Carlo Opera-house, one can only describe as a revelation the French début of the Brussels Ballet Company of the Théâtre Royal de la Monnaie, finalists in the Third Festival of Aix-les-Bains. The Belgian company, formed and directed by our fellow-countryman Jean-Jacques Etchevery, may have felt a little constricted for space the first night on the small stage of the Casino, but this was compensated for on the following day in the vast setting of the Thermes open-air theatre where they performed their second programme featuring *Le Mandarin Merveilleux* with music by Bartok, and *La Symphonie Fantastique*, with music by Berlioz.

The Ballets de la Tour Eiffel of Françoise and Dominique, the Ballet-Ho, the company of Maurice Béjart at the Enghien-les-Bains Festival, the Ballets 1956 formed by Milorad Miskovitch, a Czech, and Irene Lidova at the Roman Odeon for the Festival of Lyon Charbonnières, the Lycette Darsonval Company constantly touring the country and abroad and now preparing to leave for the United States—all these go to form the heart and soul of the "Jeunes Compagnies chorégraphiques françaises." One can also include in their midst, in spite of their maturity and the frequency of their activities the companies of Roland Petit, Jean Babilée, Keita Fodeba and even of Marcel Marceau, although miming escapes nowadays from the rules of choreography.

Roland Petit has shown special proof of his talent, always new and sharp-edged, with *La Chambre*—police theme by Georges Simenon, music by Auric and décor by Bernard Buffet. After a laborious start, at the Théâtre des Champs-Élysées, then a training gallop at the Olympia music-hall, the Ballets Babilée have been definitely established by their revival of Cocteau's *Le Jeune Homme et la Mort* and their performance of Dick Sanders' *Ballet-tino*—of which the original talent still asserts itself—to the impudent music of Jacques Ibert.

Keita Fodeba has made us forget the amateurishness of his company's early days with a packed and varied programme of African song and dance which enchanted the audience at the Théâtre des Champs-Élysées

FRANCE

BALLET

La saison chorégraphique française 1955-56 a été marquée par un cycle de représentations de troupes étrangères, tant en province qu'à Paris, ainsi que par le développement des activités créatrices de « jeunes compagnies».

Ce phénomène, en passe de devenir tradition, est dû à la mise en application du principe des échanges internationaux. Il est favorisé aussi par la place qu'accordent au ballet plusieurs festivals d'été et par l'exclusivité que lui consacre le Festival International de la Danse d'Aix-les-Bains.

Le Théâtre National de l'Opéra n'a présenté cette année que deux créations. D'abord le *Roméo et Juliette* de Prokofieff, qui, décoré par Wakhevitch et chorégraphié par Serge Lifar, constitue un grand spectacle. Ensuite, le *Concerto aux Étoiles*, réglé sur la musique de Bela Bartok par Harald Lander dans une décoration du peintre Jean Commère, et dont la réalisation a gravement souffert d'un manque d'homogénéité. Pas de création d'œuvres musicales françaises dans ce maigre bilan officiel !

Le Théâtre de l'Opéra Comique, qui a tenté une timide tentative de reprise d'activité de son ballet, serait en passe d'accueillir un officiel « Théâtre d'Essai de la Danse ». On le souhaite, pour l'avoir souvent et depuis longtemps demandé.

Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas semble atteint d'une sorte de sclérose, faute de direction artistique. On n'aura pu retenir de ses plus récentes nouveautés que *Jeanne d'Arc* de Léone Mail et Philippe Gérard, qui n'était d'ailleurs qu'une entrée au répertoire, et *Le Pont* de F. Marks et J. Starbuk, créé à Deauville.

Dans les grands théâtres de province, il faut signaler la continuité des efforts du ballet de Strasbourg, animé par Jean Combes, l'hospitalité que Toulouse offre parfois à d'originales chorégraphies de Janine Charrat, l'initiative de Rouen confiée à Jean Guélis de créer une compagnie de « Ballets-bouffes», la belle tenue du corps de ballet de Lyon, dont le maître est Fred Chrystian, et qu'alimentent chaque année les lauréates d'une école municipale de danse de 350 élèves, dynamiquement dirigée par Janine Noirclerc.

Les troupes étrangères qui se sont présentées au public français, ne sont pas égales en qualité ou en importance. Venant de l'Est, le « Sluk » (folklore slovaque) n'a pas autant enthousiasmé que les Ballets Hongrois dont le triomphal passage au Festival d'Aix-les-Bains a confirmé le succès obtenu l'année précédente à Paris. Quant au Ballet Classique du Théâtre Stanislawsky-Nemirovitch Dantchenko de Moscou qui a joué à bureaux fermés pendant près d'un mois au Théâtre du Châtelet, il a déchaîné une tempête de discussions passionnées dont les conclusions sont encore difficiles à tirer. Son séjour fut de toutes manières un grand et utile événement. Auparavant, la troupe japonaise Azuma Kabuki avait également divisé les critiques, les uns lui reprochant son hermétisme ou sa monotonie, les autres sa faiblesse d'authenticité. Cette dernière remarque fut aussi faite aux ballets sud-américains de Joachim Perez Fernandez, qui ne retrouvèrent pas à Paris le succès de leur premier passage. Un petit spectacles de danses d'Amérique Latine composé par Paul d'Arnot bénéficia par contre d'un excellent accueil. Notons enfin les trop brèves et trop peu significatives présentations des Ballets Haïtiens de Jean-Léon Destiné à l'Olympia et, à l'Alhambra, d'une compagnie folklorique israélienne.

Des quatre troupes espagnoles qui se sont succédé au cours de la saison : Rosario, Roberto Iglesias, Raza Aragoneza, Ximenez et Vargas, la dernière a enchanté le public par sa jeunesse, la beauté de ses interprètes, l'élégance et le rythme de sa présentation.

Après avoir signalé la brillante représentation de gala donnée à Bordeaux par le Ballet du Nederlandse Opera d'Amsterdam, que dirige la parisienne Françoise Adret, et la belle saison d'hiver réalisée à l'Opéra de Monte-Carlo par le London Festival Ballet d'Anton Dolin, on peut qualifier de révélation, les débuts français du Ballet du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, en final du IIIe Festival d'Aix-les-Bains. Si la troupe belge, formée et dirigée par notre compatriote Jean-Jacques Etchevery a pu se sentir un peu à l'étroit, le premier soir, sur la petite scène du Casino, elle prit sa revanche le lendemain dans le vaste cadre du théâtre de verdure des Thermes, avec un deuxième programme dont les points culminants furent *Le Mandarin Merveilleux* de Bartok et *La Symphonie Fantastique* de Berlioz.

Les Ballets de la Tour Eiffel de Françoise et Dominique, les Ballets Ho, la Compagnie de Maurice Béjart au Festival d'Enghien-les-Bains, les Ballets 1956, fondés par le Tchèque Milorad Miskovitch et par Irène Lidova à l'Odéon romain pour le Festival de Lyon Charbonnières, la Compagnie Lycette Darsonval, en ses incessants déplacements en province ou à l'étranger et qui se prépare à partir pour les U.S.A., constituent le corps nerveux et audacieux des « Jeunes compagnies chorégraphiques françaises ». Mais on peut encore compter dans son sein, malgré la naturité et la régularité de leurs activités, les troupes de Roland Petit, de Jean Babilée, de Keita Fodéba et même celle de Marcel Marceau, bien que la pantomime échappe désormais aux règles chorégraphiques.

Roland Petit a particulièrement donné la preuve de son talent, toujours neuf et acéré, avec *La Chambre*, argument policier de Georges Simenon, mis en musique par Auric et décoré par Bernard Buffet. Après un laborieux départ au Théâtre des Champs-Élysées, puis un galop d'entraînement au music-hall de l'Olympia, les Ballets Babilée se sont imposés définitivement à Aix-les-Bains, par la reprise du *Jeune Homme et la Mort* de Cocteau et par la création de *Balletino* de Dick Sanders — dont l'original talent s'affirme sans cesse — sur l'impertinente musique de Jacques Ibert.

Keita Fodéba a fait oublier l'amateurisme des premières années d'existence de sa troupe, en présentant au Théâtre des Champs-Élysées un copieux, divers et envoûtant spectacle de danses et de

The fine settings were designed by Bernard Daydé and the whole company combined to produce a real masterpiece of African folk-lore in the ballet called " *Le Pilon.* "

Young dancers who profited from their opportunities during the year, or who confirmed their previous success, include Claude Bessy, principal dancer of the Paris Opera, Claire Sombert, Buzz Miller, Veronika Mlakar, Michèle Seigneuret (who won the René Blum prize) and Tessa Beaumont, favourite of all young choreographers.

In short a good ballet season. Amongst the various activities one should not overlook a new experiment in the blending of song and dance (or opera and ballet) made by Igor Fosca in Marcel Landowski's *Le Ventriloque* for the " Jeunesses Musicales de France. "

YVES-BONNAT

✷

ISRAEL

THE most significant event in the theatrical life of Israel in the first half of 1956 was the inauguration of a new playhouse belonging to the Kamery Theatre. The latter will have from now on two playhouses, both in Tel-Aviv, each one seating 700. The company will also be subdivided since a third group will play on the same evening in another locality in Israel. Each group, of course, performing a different play.

The Kamery is at present the most active institution in the country. In contrast to the other two Israeli theatres which are organised on a co-operative basis, the Kamery has been directed for four years by a board of directors consisting of five actors responsible for both the business and artistic management. These actor-directors have formed a limited company of their theatre, without profits. This régime, in their opinion, is one of the direct causes of its development. Seventy actors and actresses are bound to the theatre by yearly contracts and about the same number of stage hands, technicians and other employees. The inauguration of the new Kamery theatre will coincide with its 10th anniversary. Most of the members are young and represent the Israeli generation of before the War of Independence.

Another important event : the production of Euripides' *Medea* by Habimah. The great Israeli tragedienne, Hana Rovina, gave a remarkable performance as Medea; she has made this the culminating point of her career, calling upon all the resources of a deep and subtle performance where the most violent emotions combine with fierce jealousy and intense maternal tenderness. The well-balanced production is by Peter Fry.

On the general subject of new national works one should mention the historic play with action set in Judaea in 300 BC during the reign of Alexander Yanaï. The title of this play is *The War of the Sons of Light ;* there is a connection between this title and one of the famous scrolls found four years ago in a cave in the Dead Sea desert. The playwright, Moshe Shamir, is a talented writer and his historic novel *King of Flesh and Blood,* dealing with almost the same subject, was a popular success in Israel two years ago. *The War of the Sons of Light* is nothing more than the sequel, in dialogue form, of the same narrative. Except that it lacks the action the central figure or the principal idea. It is a confused play whose only value lies in its style. It tells the story of the unsuccessful revolt against King Alexander Yanaï whose reprisals were particularly brutal. One of the spiritual leaders of Judae at that time, Phimon Ben Shetah, who preached pacificism appears responsible for defeating this revolt. One can find in this play some allusions—rather obscure—to the present political situation in Israel.

The Good Woman of Sezuan - La Bonne Ame de Se-Tchouan, Bertolt Brecht. M : Milo. D : Teo Otto. Kamery Theatre, Tel Aviv. 1955

nants africains. Le décorateur ernard Daydé l'a heureusement condé dans cette théâtralisation u folklore noir et des efforts de oute la troupe est né une sorte de hef-d'œuvre du genre : le ballet titulé *Le Pilon*.

Les jeunes interprètes qui ont su xploiter leur chance au cours de cette année, ou qui y ont reçu la consécration de leurs réussites antérieures sont Claude Bessy, promue étoile à l'Opéra, Claire Sombert, Buzz Miller, Veronika Mlakar, Michèle Seigneuret (Prix René Blum) et Tessa Beaumont, que s'arrachent les jeunes chorégraphes.

Somme toute, une bonne saison pour le ballet, dans le bilan de laquelle il ne faut pas omettre une nouvelle tentative de fusion du chant et de la danse (ou de l'opéra et du ballet) faite par Igor Fosca pour les Jeunesses Musicales de France avec *Le Ventriloque* de Marcel Landowski.

YVES-BONNAT

ISRAEL

L'ÉVÉNEMENT le plus significatif de la vie théâtrale en sraël, pour la première moitié de 956, c'est l'inauguration d'une ouvelle salle rattachée au Théâtre amery. Ce théâtre disposera donc orénavant et simultanément de eux salles, toutes deux à Tel Aviv t chacune contenant environ 700 laces. La compagnie se subdivisera ncore, puisqu'un troisième groupe ouera le même soir dans quelque utre localité d'Israël. Bien entendu, haque groupe avec une pièce différente.

Le Kamery est actuellement l'institution la plus dynamique du pays. u contraire des deux autres théâtres sraéliens, dont l'organisation est à ase coopérative, le Kamery est irigé depuis quatre ans par un Conseil d'Administration composé e cinq acteurs, responsables à la ois des aspects administratif et rtistique de sa gestion. Ces acteurs-irecteurs ont constitué leur théâtre n société à responsabilité limitée, ans partage de dividendes. Ce égime, aux dires du Kamery, est ne des causes directes de son développement. Soixante-dix acteurs et ctrices sont liés au théatre par des ontrats annuels, et à peu près le nême nombre de machinistes, techniciens et employés. L'inauguration le la nouvelle salle du Kamery oïncidait avec son dixième anniversaire. La plupart de ses membres ont jeunes et représentent la génération israélienne d'avant la Guerre l'Indépendance.

Autre événement important : la création par Habimah de la *Médée* d'Euripide. Le rôle de Médée fut interprété de manière remarquable par la grande tragédienne israélienne Hana Rovina : elle en fit le point culminant de sa carrière, y déployant toutes les ressources d'un jeu profond et nuancé, où la passion la plus impérieuse et une jalousie farouche s'unissaient à une intense tendresse maternelle. Mise en scène harmonieuse de Peter Fry.

Au programme général des créations nationales, il faut signaler une pièce à sujet historique, dont l'action se déroule en Judée, au IIIe siècle avant J.-C., durant le règne d'Alexandre Yanaï. Le titre de la pièce est : *La Guerre des Fils de la Lumière ;* il y a un rapport entre ce titre et celui d'un des fameux Rouleaux retrouvés, il y a quelques années, dans une caverne du désert de la Mer Morte. L'auteur de la pièce, Moshé Shamir, est un écrivain de talent ; son roman historique *Roi de Chair et de Sang*, qui traitait à peu près le même sujet fut un grand succès de librairie en Israël, il y a deux ans. *La Guerre des Fils de la Lumière* n'est au fond que la suite — dialoguée — du même récit. Il lui manque l'action, le personnage central, l'idée principale. C'est une pièce confuse, qui n'a de valeur que par son style. Elle raconte la révolte avortée contre le roi Alexandre Yanaï, dont les représailles furent particulièrement cruelles. L'un des chefs spirituels de la Judée d'alors, Phimon Ben Shetah, qui prêche le pacifisme, apparaît comme responsable de l'échec de cette révolte. On peut trouver dans cette pièce quelques allusions — assez obscures — à la situation politique actuelle en Israël.

Durant cette période de dix-huit

Israel Becker and Hanna Rovina in *Medea*, Euripides. M : Peter Fry. Habimah Theatre, Tel Aviv. 1955. P : Mirlin-Yaron.

During this 18 months' period, the Kamery Theatre has offered us at least three important successes which can rank with the *Medea* of Habimah : Shakespeare's *As You Like It* (production by Milo, settings by Teo Otto), *The Good Woman of Setzuan* by Bert Brecht (production —Milo, settings—Teo Otto), and Kafka's *The Castle* (adaptation by Max Brod, production—Leopold Lindberg, settings—Teo Otto). With these three productions the Kamery Theatre has taken a great step forward in the progress of the modern theatre.

Among the visits of foreign players the very successful tour by Madame Véra Korène of the Comédie Française should be noted. She delighted her audiences with a programme of selected pieces (drama and poetry) which illustrated her talk "Visages de la France". Madame Korène represented her country with the greatest dignity and charm.

From London came Dame Sybil Thorndike and Sir Lewis Casson in a programme of Shakespeare and Browning. It was a privilege to see these exponents of a long-standing and very fine theatrical tradition who have held the stage for so many years.

In the domain of ballet, we received the visit of Martha Graham and her modern dance company, and of Anton Dolin with the London Festival Ballet. If the latter achieved a well-deserved success, the former, the Martha Graham company, gained an outstanding triumph.

Mention should be made of the activities of a uniquely Israeli dramatic organisation : the Telem. This organisation is part of the Histadruth, the Israeli C.G.T. Its aim is to introduce the theatre to new arrivals in the country by taking it to them. Tens of thousands of immigrants—from Islamic countries in particular—have in fact no conception of the theatre. It is an unforgettable experience to observe the reactions of these people, often primitive and illiterate, coming from Persia, Morocco, Tripoli and Iraq, when they see a play. Naturally the plays presented to this audience are simple: moreover a performer tells the story first, act by act. They must also be written in a rather rudimentary style, for the greater part of the immigrants know no Hebrew and only speak, at first, their own dialects—Arabic, Persian or Turkish. The audience often takes the stage illusion for reality: and it is not unusual to see them shed tears over the fate of the tragic characters, rejoice in the victory of the weak or the triumph of justice over crime. In their excitement they will often reveal the hiding place of an actor and give cries of joy at his discovery. But gradually these primitive audiences become accustomed to the theatre, conceive a liking for it and ask for other companies and new plays to be sent to them. In this way the Israeli theatre plays an important educational rôle.

Apart from this it is a fascinating spectacle to see all these hundreds of people gathered together on a evening under the starry desert sky in order to see a Biblical play performed on a travelling stage, or sometimes, even, on a large heap of corn sheaves, freshly gathered the day before, at harvest time.

HAÏM GAMZ

JAPAN

THE 1955-56 SEASON

NOTWITHSTANDING the loss of two actors who occupied leading positions in the Kabuki theatre of post-war years, Kikugoro and Kichiemon, the actors of the next generation have steadily improved their technique. So, like the immortal Phœnix, the Kabuki theatre still maintains its traditional beauty. Amongst performances of old, representative Kabuki plays, a particularly excellent performance strictly conforming to tradition given at the Shimbashi Embujo Theatre by the Kikugoro Troupe (named after the late Kikugoro) was worthy of notice. This was *Imoseyama* (A Couple of Hills) one of our best and most popular classical tragedies (1771). It tells how two lords, at enmity with each other, but whose son and daughter are in love, are finally reconciled but only after the two lovers have killed themselves to save the life of the Emperor.

The younger actors—no longer satisfied with repeating the old plays —are presenting more and more new plays, involving the Kabuki in a gradual transformation, but not one which will change the Kabuki entirely. Besides the Kikugoro Troupe this tendency is also shown in the troupe formerly directed by Kichiemon. Three of these plays by modern playwrights should be mentioned which made particularly impressive performances. First, the stage adaptation by Junji Kinoshita of an old folk tale *Nijuniya machi* (Waiting for the Moonrise on the 22nd). Here a ruffian comes to break up a gathering of villagers in the temple who have come to see the moon rise (an old custom in certain parts of Japan). But the sight of a young man full of care and attention for his old mother arouses in him memories of his own mother, and he regrets his bad deeds. Next, *Suetsumuhana*, an episode from the *Tales of Genji* dramatized by Hideo Hôjo. Suetsumuhana is a princess who is ugly, dull and poor and who sees her dream realised—a visit from the handsome prince Genji who is moved by her tenderness. But the heroine discovers that this visit has been arranged by her waiting-woman and, believing herself to be unworthy of the prince, she decides to marry an old blind man. Finally, *Yuki Tataki* (A Knock in the Snow) by Jiro Osaragi is the story of a samurai torn between his conscience, which tells him to reveal the treachery he has discovered, and his friends who beg him to keep silent for political reasons.

For the first time since the war the legitimate Kabuki crossed our frontiers when a troupe directed by our leading actor Ennosuke Ichikawa visited China and achieved an extraordinary success.

Vying with the Kabuki is a school of modern drama called Shimpa which treats subjects from everyday life. The leading player of this

nois, le Théâtre Kamery nous a ffert au moins trois grands succès, u'il convient de ranger à côté de la *Médée* du Habimah : *Comme il vous laira* de Shakespeare (mise en scène: Milo; décors : Teo Otto); *La Bonne me de Se-Tchouan* de Bert Brecht mise en scène : Milo; décors : Teo Otto); et *Le Château* de Kafka adaptation : Max Brod; mise en cène : Léopold Lindberg; décors : Teo Otto). Avec ces trois représentations, le Kamery a fait un grand pas en avant dans la voie du théâtre moderne.

Il faut signaler, parmi les visites l'acteurs étrangers, la tournée très réussie de Madame Véra Korène, de la Comédie-Française; elle enthousiasma ses auditoires dans un programme de « morceaux choisis» (théâtre et poèmes), qui illustraient la causerie poétique *Visages de la France*. Madame Korène représentait son pays avec infiniment de noblesse et de charme.

De Londres nous vinrent Dame Sybil Thorndyke et Sir Lewis Casson dans un programme où Shakespeare voisinait avec Browning. Ce couple d'acteurs qui tient la scène depuis des dizaines d'années nous fit sentir les privilèges d'une longue et belle tradition théâtrale.

Dans le domaine du ballet, nous avons eu la visite de Martha Graham avec sa troupe de danse moderne et celle d'Anton Dolin avec le London Festival Ballet. Si ce dernier s'est vu justement acclamer, la troupe de Martha Graham a connu un triomphe foudroyant.

Mentionnons enfin l'activité d'une organisation théâtrale spécifiquement israélienne : le Telem. Cette organisation appartient à la Histadruth, la C.G.T. israélienne. Elle a pour but de faire connaître le théâtre aux nouveaux arrivés dans le pays, en l'amenant devant eux. Ces dizaines de milliers d'immigrés — surtout des pays islamiques — n'ont pas, en effet, idée de ce qu'est le théâtre. C'est une impression inoubliable que d'observer les réactions de ces gens, souvent primitifs, analphabètes — venus de Perse, du Maroc, de Tripolitaine, d'Irak, face à la scène. Bien entendu, les pièces présentées à cet auditoire sont simples; de plus, un présentateur raconte d'abord l'histoire, acte par acte. Elles doivent aussi être écrites dans un style assez rudimentaire, car la grande masse des immigrés ne connaît pas l'hébreu et ne parle au début que ses idiomes d'origine : arabe, persan, turc. Ces spectateurs prennent souvent l'illusion scénique pour la réalité et il n'est pas rare de les voir pleurer à chaudes larmes sur le sort des personnages tragiques, se réjouir de la victoire des faibles ou du triomphe de la justice sur le crime. Dans leur ardeur, ils révèlent souvent à l'acteur la cachette de son partenaire et poussent des cris de joie à sa découverte. Mais, peu à peu, ces spectateurs primitifs s'habituent au théâtre, se mettent à l'aimer, demandent qu'on leur envoie d'autres troupes, de nouvelles pièces; le théâtre joue ainsi en Israël un rôle éducatif d'importance.

C'est d'ailleurs un spectacle fascinant que celui de ces milliers de personnes réunies le soir sous le ciel étoilé du désert pour voir jouer une pièce à sujet biblique sur une scène ambulante et même, parfois, sur un amoncellement de balles de paille, fauchée la veille, en pleine moisson.

HAÏM GAMZU

JAPON

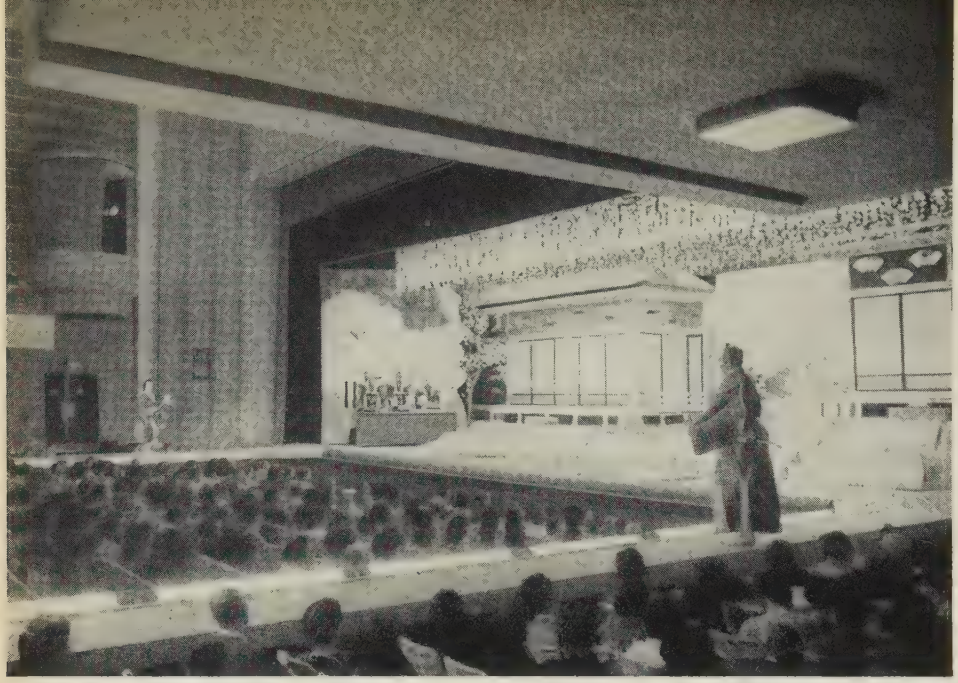
LA SAISON 1955-56

MALGRÉ la récente disparition de deux acteurs qui furent des chefs de file dans le théâtre Kabuki d'après guerre, MM. Kikugoro et Kichiemon, les artistes de la nouvelle génération n'en continuent pas moins à améliorer leur technique. Ainsi le Kabuki, à l'instar du Phénix renaissant constamment de ses cendres, maintient-il toujours sa traditionnelle beauté. Parmi les représentations des anciennes pièces Kabuki, il convient de signaler un spectacle rigoureusement conforme à la tradition, donné au Théâtre Shimbashi Embujo par la compagnie de feu Kikugoro. Il s'agissait d'*Imose-Yama* (Les deux Collines), l'une de nos meilleures et plus populaires tragédies classiques (1771). On y raconte comment deux seigneurs ennemis, dont les enfants s'aiment, finissent pas se réconcilier après que les amoureux ont sacrifié leur vie pour sauver l'empereur.

Les jeunes acteurs — que l'ancien répertoire ne suffit pas à combler — jouent de plus en plus d'œuvres nouvelles, entraînant le Kabuki dans une évolution qui, tout en respectant son essence, n'en modifie pas moins graduellement sa physionomie. Cette tendance se constate tant dans la compagnie précitée que dans celle jadis dirigée par Kichiemon. Citons ici trois de ces pièces d'auteurs contemporains qui firent sur les spectateurs une particulière impression. D'abord, l'adaptation à la scène par Junji Kinoshita d'un ancien récit : *Nijuniya Machi* (En attendant la lune du 22). On y voit un brigand disperser une assemblée villageoise réunie au temple pour saluer l'apparition de la lune (vieille coutume de certaines provinces du Japon). Mais la vue d'un jeune homme plein de prévenances pour sa vieille mère ranime en lui d'anciens souvenirs et l'amène à la repentance. Ensuite, un acte de M. Hojo, *Suetsumuhana*, inspiré par un épisode du *Roman de Genji*. Suetsumuhana est une princesse laide, pauvre et sans intelligence qui voit se réaliser son rêve : la venue du charmant prince Genji. Celui-ci est touché par sa tendresse. Mais l'héroïne découvre que cette visite a été machinée par sa suivante, et ne se croyant pas digne du prince, elle décide d'épouser un vieillard aveugle. Enfin, *Yuki Tataki* (Un Coup de Pied dans la Neige), de Jiro Osaragi, est l'histoire d'un samouraï pris entre sa conscience qui lui ordonne de révéler la trahison qu'il a découverte, et ses amis qui le supplient de se taire pour raison politique.

Pour la première fois depuis la guerre, une troupe de Kabuki authentique a franchi nos frontières : celle que dirige le plus important de nos acteurs, M. Ennosuke Ichikawa. Elle a remporté en Chine un succès extraordinaire.

Rivalisant avec le Kabuki, le Shimpa est un nouveau type de théâtre professionnel traitant de la



Imoseyama (A Couple of Hills - Les Deux Collines). Kabuki
Kikugoro Troupe. Shimbashi Embujo Theatre, Tokyo. 195

school is the actress Yaeko Mizutani. The Shimpa presented *The Teahouse of the August Moon* in a theatre usually reserved for the Kabuki; an adventurous project which was a failure commercially in spite of good reviews. The scene of this play is Okinawa and most of the original dialogue is in English, a part being in Japanese. This presentation followed the original, the rôles of American soldiers being filled by foreign actors residing in Japan.

With the modern play called Shingeki, three companies have a high standing—Bungaku, Haiyu and Mingei—and have become professional. There are more than twenty others, either half-professional or amateur. The plays performed by the Shingeki are works by contemporary Japanese writers who treat modern subjects or translations of foreign plays.

Hamlet presented by the Bungaku troupe received favourable notice. The adaptation and production by Tsuneari Fukuda (just returned from England where he had seen it at the Old Vic) interpreted Hamlet as a positive character and so gave to the action and speech an unaccustomed speed.

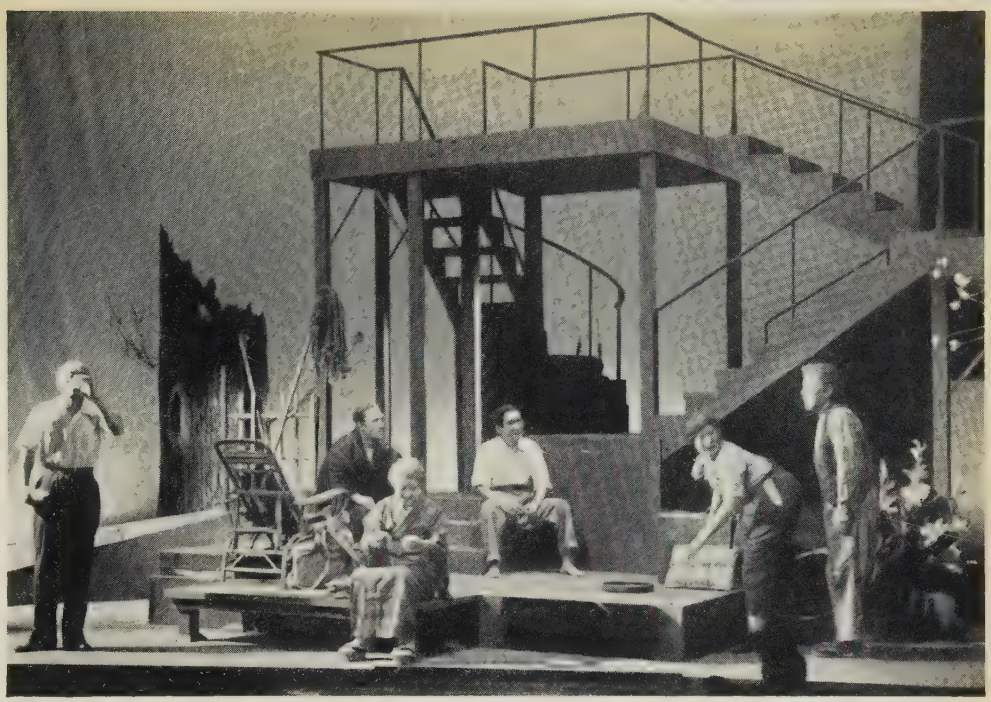
Our young writers have produced some remarkable works, four of which are worthy of special mention. *Doreigari* (The Slave Hunt) performed by the Haiyuza Troupe drew attention as a modern satirical play of ideas.

The same troupe successfully presented *A Dancing Party for Two* in four acts by Yuji Koyama picturing Japanese post-war life. *Far Away Songs of Triumph* by Naoya Uchimura was performed by the Mingei Troupe at the Haiyuza Theatre. This play, which begins in the present and goes back in time to 1905, describes the events and changes which have marked the life of the family of a partner in a shipping company. This unusual method aroused much debate and interest; but the underlying theme is obscure and the emotional appeal weak. The latest work by Koson Fukuda *Light and Darkness* was presented by the Bungaku Troupe in a local insurance company's hall. Secret and illicit love affairs of the past are gradually brought to light in an exciting way. The drama is made poetic by the use of rhythmical dialogue.

KIHACHI KITAMURA

SWEDEN

THE biggest event of the year 1955-56 in the Swedish theatre-world was the first-night performance of Eugene O'Neill's posthumous and hitherto unknown *A Long Day's Journey into Night* at the Royal Dramatic Theatre, Stockholm. The play was donated, just before the author's decease in 1953, to the theatre which for more than three decades has presented his plays with such success. O'Neill's gratitude to this theatre and to the Swedish public was also expressed in the condition that no author's fee for this performance was to come into the question. The takings have now gone to an O'Neill stipend for the actors at the Dramatic Theatre. The theatre's thanks for the gift took the form of a brilliant performance directed by Bengt Ekerot, a congenial interpretation of the rôles being given by



ır Away Songs of Triumph - Chants de Triomphe lointains, Naoya
chimura. Shimpa. Mingei Troupe. Haijuza Theatre, Tokyo. 1955.

e quotidienne. La figure de proue
cette école est une actrice, Yaeko
fizutani. Le Shimpa a présenté
a Petite Maison de Thé dans une
lle habituellement réservée au
abuki : entreprise hasardeuse, qui
outit à un échec financier malgré
es comptes - rendus favorables.
omme on le sait, la scène se passe
Okinawa et le dialogue original
t écrit partie en anglais, partie en
ponais. La pièce a été donnée telle
uelle, les rôles de soldats américains
ant assumés par des acteurs
rangers résidant au Japon.

Dans le domaine du Shingeki,
ois compagnies de qualité — —
ungaku, Haiyu et Mingei — sont
evenues professionnelles. Il en
xiste plus de vingt autres, tantôt
mi-professionnelles, tantôt d'ama-
eurs. Le répertoire du Shingeki
omprend des œuvres japonaises contemporaines à sujets actuels et des pièces étrangères.

Le *Hamlet* présenté par la compagnie Bungaku fut bien accueilli par la critique. L'adaptation et la mise en scène de M. Tsuneari Fukuda (qui revenait d'Angleterre et avait vu l'Old Vic) mettaient l'accent sur le côté positif du héros, imprimant à l'action et au débit un rythme plus rapide que de coutume.

Quant aux jeunes écrivains de chez nous, ils ont donné nombre d'ouvrages remarquables dont quatre sont à signaler tout particulièrement. Présenté par la compagnie Haiyu, *Doreigari* (La Chasse aux Esclaves) intéressa par ses idées et sa portée satirique. La même troupe mena au succès *Un Bal pour Deux*, quatre actes de Yuji Koyama brossant une vaste fresque de la vie japonaise d'après guerre. La troupe du Mingei s'est produite au théâtre Haiju dans *Chants de Triomphe lointains* de Naoya Uchimura. La pièce, qui débute de nos jours pour remonter jusqu'en 1905, fait se dérouler la cavalcade d'événements qui ont marqué la vie de la famille d'un associé d'une compagnie maritime. Ce procédé inhabituel suscita l'intérêt et la discussion, mais le thème fondamental est obscur et le ressort émotionnel faible. La dernière œuvre de Koson Fukuda, *Lumière et Ténèbres*, fut interprétée par la compagnie Bungaku dans le local d'une société d'assurances. Des intrigues amoureuses du passé, secrètes et illicites, sont divulguées graduellement d'une manière fort prenante. Le dialogue rythmé donne à la pièce une tenue poétique.

KIHACHI KITAMURA

SUÈDE

L'ÉVÉNEMENT le plus marquant de la saison 1955-56 fut a création de l'œuvre posthume l'Eugène O'Neill *A Long Day's Journey into Night* au Théâtre Dramatique de Stockholm. Peu avant a mort, l'auteur avait fait don de sa pièce à ce théâtre qui, pendant plus de trente ans, avait présenté ses œuvres avec tant de succès. O'Neill manifestait sa reconnaissance au Théâtre Dramatique et au public suédois en spécifiant qu'aucun droit d'auteur ne serait dû pour ces représentations. Les recettes alimentent à présent une « fondation O'Neill » pour les acteurs du Théâtre Dramatique. La gratitude de la troupe se traduisit par une représentation brillante, mise en scène par Bengt Ekerot, et par une interprétation tout aussi brillante assumée par ses meilleurs artistes,

its best actors (Inga Tidblad, Lars Hanson, Ulf Palme and Jarl Kulle).

The play describes the author's own family on the day in August, 1912, when the young Eugene O'Neill was definitely assured that he was suffering from consumption. What the audience saw was a four hour performance in which the only happening is the small talk of four persons sitting round the same family table drinking whisky, and in which through this simple realistic means of expression the members of the family expose themselves severally with shocking effect.

It was a perfect and overwhelming theatrical experience of one of the most powerful realistic dramas that have been written this century, where scarcely a single detail in the performance could have been better.

The performance was given to absolutely packed houses for more than six weeks, and will be on the repertoire again this autumn.

Another noteworthy theatrical event was the opening of a new theatre in Stockholm, Kammarteatern (The Chamber Theatre), the capital's eighteenth theatre. After a struggle of nearly 20 years Brita von Horn has succeeded in providing an experimental theatre for Swedish dramatists with a roomy stage and seating accomodation for 210 persons. The inaugural program was the director's own play *Bayonne*, an unfortunately rather old-fashioned historical pastiche, and for the future one must hope for a better quality of production for the new theatre.

Nor were the other new Swedish plays of any great calibre. Most attention was attracted by Vilhelm Moberg's surprisingly faithful Bible play *Leah and Rachel*—which took the form of a realistic drama between women, where the struggle between the sisters is a duel with Jacob as the prize to the victor—given by the Malmö Municipal Theatre and directed with exquisite sensitiveness by Ingmar Bergman.

The Flight to Medea by Bertil Peterson (the Dramatic Theatre) was a drama of marriage in which the husband oscillates between the security of the home and the passion of his mistress; and Olle Mattson's *Petrus Kuräll* (Gothenburg) was a realistic drama of the peasantry from the West coast of Sweden.

The Strindberg performances included *Advent* at the Dramatic Theatre, under the experienced stage-management of Olof Molander, *The Thunderstorm* at the Municipal Theatre in Malmö, *Easter* at the Norrköping Municipal Theatre, and *Gustav Vasa*—one of the historical plays—at the Municipal Theatre in Gothenburg. In Uppsala there was a very sucessful performance Hjalmar Bergman's classical com dy *His Grace's Testament* and Norrköping a solid performance Vilhelm Moberg's play *Our Unbo Son* was given.

The dramatists of the neighbou countries were represented by I sen's *Ghosts* at the Dramatic Theat —a low-pitched, and intimate reali tic presentation— and Leck Fische *Free Sunday* in an excellent peri mance in Norrköping. A fruitf collaboration between the Roy Opera House and the Royal Dr matic Theatre resulted in an intere ting performance of Shakespeare *Midsummer Night's Dream.*

American drama has as usu made a large contribution to t repertoire. Tennessee Williams' *C on a Hot Tin Roof* had its first E ropean performance at the Gothe burg Municipal Theatre in a fi and remarkable presentation wi Gunnel Broström as the cat Mag The play was later performed Uppsala with good result. Euge O'Neill's *Mourning Becomes Elect* and *Desire under the Elms* were gi powerful presentations in Goth burg, and in Hälsingborg there we performances of Maxwell And son's *The Masque of Kings*, Cliffo Odets' *Clash by Night* and Jo Patrick's *Teahouse of the August Moo* which had previously made

Cathrin Westerlund, Inga Tidblad and Jarl Kulle in *A Long Day Journey into Night*, Eugene O'Neill. M : Bengt Ekerot. D : Geo Magnusson. Dramatiska Teatern, Stockholm. 1956. P : Beata Bergström.

ga Tidblad, Lars Hanson, Ulf
lme et Jarl Kulle.

La pièce décrit la famille même
l'auteur, un jour d'août 1912,
ors qu'on vient d'apprendre au
ne O'Neill qu'il est atteint de
itisie. La salle assiste à une repré-
ntation de quatre heures où toute
ction tient dans la conversation de
uatre personnes buvant du whisky
tour de la table familiale. Par ce
nple truchement, réaliste et d'un
fet frappant, chaque membre de
famille est amené à se démasquer.

Ce fut une expérience envoûtante,
ns une présentation dont on eût
fficilement amélioré un seul détail,
ie celle de ce drame réaliste, l'un
s plus puissants du siècle. Le spec-
cle a fait salle comble pendant
x semaines et doit être repris.

Autre événement digne d'atten-
on : l'ouverture, à Stockholm, d'un
ouveau théâtre, le Kammarteatern,
ix-huitième salle de la capitale.
rès de vingt années de lutte ont
nfin permis à Brita Von Horn de
ettre à la disposition des drama-
rges suédois un théâtre expéri-
ental doté d'un plateau spacieux
t pouvant offrir place à 210 per-
nnes. On dut le spectacle d'inau-
uration à la plume de Brita Von
Horn; mais *Bayonne* n'est qu'un
astiche historique assez désuet et il
ous reste à espérer que ce nouveau
héâtre nous offrira dans l'avenir
e meilleurs spectacles.

Les autres récentes pièces sué-
oises ne furent pas d'une veine bien
neilleure. On remarqua surtout le
rame biblique de Vilhelm Moberg,
mpreint d'une foi étonnante : *Lia*
t Rachel; dans cette pièce réaliste
ui oppose des femmes, la lutte entre
œurs devient un duel dont Jacob
st le prix. Cette œuvre, dont Ingmar
Bergman assurait la mise en scène
vec une très vive sensibilité, était
présentée au Théâtre Municipal
le Malmö.

Il faut citer encore au Théâtre
Dramatique, *Envol vers Médée* de
Bertil Peterson, drame de la vie
conjugale, dans lequel l'époux hésite
ntre la sécurité de son foyer et la
passion de sa maîtresse; et, de Olle
Mattson, *Petrus Kuräll*, drame paysan
ui prend pour cadre la côte ouest
le la Suède.

De Strindberg, nous avons eu au
Théâtre Dramatique, *L'Avent*, pré-

A Midsummernight's Dream, Shakespeare. M : Alf Sjöberg. D : Stellan Mörner. Royal Opera, Stockholm. 1956. P : Beata Bergström.

senté par ce metteur en scène expérimenté qu'est Olof Molander; au Théâtre Municipal de Malmö, *Orage*; au Théâtre Municipal de Norrköping, *Pâques* et, au Théâtre Municipal de Göteborg, *Gustav Vasa*. Il y eut encore à Uppsala une représentation très réussie de la comédie classique de Hjalmar Bergman *Le Testament de Son Excellence* et à Norrköping *Le Fils que nous devions avoir*, de Vilhelm Moberg, un spectacle solide.

L'art dramatique des pays voisins était représenté par *Les Revenants* d'Ibsen au Théâtre Dramatique — dans un style intime et contenu; par *Dimanche Libre* de Leck Fischer dans une excellente présentation à Norrköping. D'une collaboration fructueuse entre l'Opéra Royal et le Théâtre Dramatique est née une version intéressante du *Songe d'une Nuit d'Été* de Shakespeare.

Comme d'habitude, une large partie des programmes fut réservée au théâtre américain. La première européenne de *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams fut présentée avec une remarquable finesse au Théâtre Municipal de Göteborg; Gunnel Broström jouait Maggie. La pièce connut aussi le succès à Uppsala. L'œuvre d'Eugène O'Neill offrit encore à Göteborg l'occasion de puissantes réalisations du *Deuil sied à Electre* et de *Désir sous les Ormes*; citons encore les représentations à Hälsingborg de *The Masque of Kings* de Maxwell Anderson, de *Clash by*

triumphant tour of the country. Thornton Wilder's *The Matchmaker* was enthusiastically received both in Norrköping and Uppsala; and Richard Nash's *The Rain-maker* had great success at the New Theatre in Stockholm.

With regard to Anouilh, who is very much appreciated in Sweden, there were successful performances of his latest play *Ornifle* in Gothenburg, Malmö and Stockholm. Of other French drama mention may be made of Molière's *Le Misanthrope*, *Monsieur Brotonneau* by Flers & Caillavet, Marcel Pagnol *Marius* and Arthur Adamov's *Tous contre tous*—this last introduced for the first time in Sweden by Gothenburgs Municipal Theatre. Alexandre Dumas' *La Dame aux Camélias* was given with great success at the municipal theatres with Inga Tidblad in the title-rôle, one of her finest artistic performances on the stage.

The Dramatic Theatre gave an unforgettable performance of Chekhov's *Uncle Vanya*, with excellent stage-management by Per-Axel Branner and a brilliant ensemble-performance. The performance was given in Paris on the occasion of the Third International Theatre Fes val. *The Cherry Orchard* was w performed in Norrköping and Mal mö gave a presentation of Gogo *The Inspector General* and Ostrovsk *The Bride without a Dowry*.

Performances of particular inter have been Fritz Hochwälder's *Don dieu* (Malmö), Diego Fabbri's *Fam Trial* (Gothenburg) and Willia Faulkner's *Requiem for a Nun* at t People's House Theatre in Goth burg with Erwin Piscator as gue manager.

DAN LIPSCHÜ

✷

UNITED KINGDOM

BALLET

AS I write, London is exercised about the Bolshoi Theatre Ballet. Will it, or will it not, reach Covent Garden? And will the Sadler's Wells Ballet go to Moscow? Those linked questions, which will long have been resolved by the time this is in print, were certainly the most absorbing of a ballet year in which not a great deal has happened.

I shall be told that to be so unforthcoming in the first paragraph is no way to write an article. And, after all, has not this been a year of celebrations : those to mark the 25th aniversary of Pavlova's death (a special midnight performance at the Stoll), the tenth anniversary of the reopening of Covent Garden Opera House, and the silver jubilee of the Sadler's Wells Ballet? Agreed —and exciting anniversaries they were. But they did not summon any new work of special significance. It has been, in fact, a year of backwardlooking rather than a year of novelty; and there is no harm now and then in marking time.

Certainly, the Silver Jubilee of the Sadler's Wells Ballet, in May, was an uncommon occasion—f removed from May 5, 1931, wh Ninette de Valois and six oth dancers formed the complete pe manent company of what was call then " the first full evening of bal at the Old Vic ". To-day the We Ballet is unexampled. Sol Hur in America, described it as " fab lous ", and who can say that he w wrong?

The twenty-fifth birthday w celebrated at Covent Garden by t performance of a *pièce d'occasion* Frederick Ashton entitled *Birthd Offering*. In this, to the music Glazounov, the prima ballerin Margot Fonteyn, with six other sta

Birthday Offering. Ch : Frederick Ashton. C : Andrée Levasseu Sadler's Wells Ballet, Covent Garden. 1956. P : Roger Woo Left to right: Brian Shaw, Elaine Fifield, David Blair, Violetta Elvi Bryan Ashbridge, Svetlana Beriosova, Michael Somers, Marg Fonteyn, Philip Chatfield, Beryl Gray, Desmond Doyle, Rowen Jackson, Alexander Grant, Nadia Nerina.

ight de Clifford Odets et de *La tite Maison de Thé* de John Patrick, ui avait déjà fait un triomphal tour Suède. *La Marieuse* de Thornton ilder fut accueillie avec enthousme aussi bien à Norrköping qu'à ppsala et *The Rainmaker* de Richard ash fut un grand succès au ouveau Théâtre de Stockholm.

En ce qui concerne Anouilh, ujours très apprécié en Suède, sa rnière pièce, *Ornifle*, a réuni des lles enthousiastes à Göteborg, lalmö et Stockholm. Le théâtre ançais nous a donné encore *Le tisanthrope* de Molière, *Monsieur Brotonneau* de de Flers et Caillavet, *Marius* de Marcel Pagnol et, d'Arthur Adamov, représenté pour la première fois en Suède par le Théâtre Municipal de Göteborg, *Tous contre Tous*. *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas remporta un vif succès dans les théâtres municipaux; Inga Tidblad en a fait l'une des meilleures prestations de sa carrière.

L'excellente mise en scène de Per-Axel Branner et un brillant travail d'équipe firent d'*Oncle Vania* de Tchékov, au Théâtre Dramatique, un spectacle inoubliable. Ce spectacle fut présenté à Paris à l'occasion du troisième Festival International d'Art Dramatique. *La Cerisaie* connut une bonne présentation à Norrköping et l'on vit à Malmö *Le Revizor* de Gogol et *La Fiancée sans Dot* d'Ostrovski.

D'un intérêt particulier, il faut citer encore *Donadieu* de Fritz Hochwälder à Malmö, *Procès de Famille* de Diego Fabbri à Göteborg et, au Théâtre de la Maison du Peuple de Göteborg, *Requiem pour une Nonne* de William Faulkner qu'Erwin Piscator avait été invité à mettre en scène.

DAN LIPSCHÜTZ

ROYAUME-UNI

BALLET

AU moment où j'écris cette chronique, on s'interroge à Londres u sujet du Ballet du Théâtre olshoi. Viendra-t-il ou non à ovent Garden? Et le Sadler's Vells Ballet ira-t-il à Moscou? Ces uestions qui se tiennent, et qui eront depuis longtemps résolues au noment où cet article paraîtra, urent certainement les plus importantes qui se posèrent au cours d'une nnée chorégraphique sans intérêt particulier.

Voilà, dira-t-on, une façon bien peu encourageante de commencer n article. D'ailleurs, cette année n'a-t-elle pas été l'année des commémorations : celles qui marquèrent le 25e anniversaire de la mort de la Pavlova (une représentation spéciale à minuit, au Stoll), le 10e anniversaire de la réouverture de l'Opéra de Covent Garden, et le jubilé d'argent du Sadler's Wells Ballet? C'est exact — et ces anniversaires furent émouvants. Mais ils ne donnèrent lieu à aucune création significative. Ce fut, en fait, une année de rétrospectives, ce qui n'est pas mauvais, de temps à autre.

Le Jubilé d'Argent du Sadler's Wells Ballet, en mai, fut assurément un événement peu ordinaire, combien différent du 5 mai 1931, alors que Ninette de Valois et six autres danseurs formaient à eux seuls la troupe permanente de ce qui fut appelé alors « la première soirée entière de ballet à l'Old Vic ». Aujourd'hui, le Wells Ballet est sans égal. Sol Hurok, en Amérique, le gratifia de « prodigieux », et qui pourrait lui donner tort?

Le 25e anniversaire fut célébré à Covent Garden par la représentation d'un « morceau de circonstance » par Frederick Ashton, intitulé *Présent d'Anniversaire*. Dans ce ballet, sur la musique de Glazounov, la première ballerine, Margot Fonteyn, et six autres étoiles du Wells (Beryl Grey, Violetta Elvin, Nadia Nerina, Rowena Jackson, Svetlana Beriosova et Elaine Fifield) avaient respectivement comme partenaires Michael Somes (le « premier danseur noble »), Philip Chatfield, David Blair, Alexander Grant, Desmond Doyle, Bryan Ashbridge et Brian Shaw. Ce fut une excellente soirée de danse, fort

Anya Linden as the Poor Girl and Desmond Doyle as the Rich Boy in *Noctambules*. Ch: Kenneth Macmillan. Mu: Humphrey Searle. D: Nicholas Georgiadis. Sadler's Wells Ballet, Covent Garden. 1956. P: Houston Roger.

of the Wells (Beryl Grey, Violetta Elvin, Nadia Nerina, Rowena Jackson, Svetlana Beriosova, and Elaine Fifield) were partenered respectively by Michael Somes (the *premier danseur noble*), Philip Chatfield, David Blair, Alexander Grant, Desmond Doyle, Bryan Ashbridge, and Brian Shaw. It was a night of fine dancing and affectionate applause—one to be remembered, no doubt, for the *pas de deux* of Fonteyn and Somes, and for the return of Robert Helpmann to dance in *The Rake's Progress* and *Façade*.

Earlier in the year, on February 20, the Wells Ballet celebrated the tenth anniversary of the reopened Opera House by dancing *The Sleeping Beauty* with which the theatre began its post-war career. It is still the same elaborate and joyful production. Margot Fonteyn continues to be its queen, and the rest of the cast, in the Oliver Messel décor, makes of this ballet one of the high memories of recent years. It was *The Sleeping Beauty* that the Wells Company danced on New Year's Eve when it returned from a four months' American tour : this had closed before Christmas with a televised *Sleeping Beauty* watched, it was said, by thirty million people.

The year's new ballets included *La Peri*, by Ashton, with music by Paul Dukas. Margot Fonteyn was La Peri who seeks to get back the flower of immortality that has been snatched from her. It was splendidly danced, but otherwise not especially distinguished. At a gala performance before the Queen, in aid of the Sadler's Wells Benevolent Fund, Margot Fonteyn danced a brief solo, *Entrée Japonaise*, devised by Ashton. At another time we had *Noctambules* by Kenneth MacMillan (to Humphrey Searle's music) in which a hypnotist soothes an angry audience—a finely atmospheric little piece. Atmospheric, too, in another way was *The Miraculous Mandarin*, with choreography by Alfred Rodrigues to Bartok's music, which was first danced at the Edinburgh Festival and later at Covent Garden. It proved to be a sanguinary affair about an apparently immortal Chinese mandarin who, after a hearty beating by toughs, succumbs only when a woman embraces him. Michael Somes and Elaine Fifield danced it well without creating much rapture for an unpleasant (and may be symbolic) anecdote.

The Sadler's Wells Theatre Ballet, in its own home, did some sound new work : Kenneth MacMillan's *Somnambulism* (music by Stan Kenton), with its symbolic presentations of Anxiety, Premonition, and Monotony; and *Solitaire*, also by MacMillan (music by Malcolm Arnold), in which Margaret Hill danced beautifully the odd girl out.

At the Festival Hall the Festival Ballet did, vigorously, an exuberant *pièce d'occasion*, *Homage to a Princess* (choreography by Michael Charnley; music by Stan Kenton) which was performed originally as part of the wedding celebrations of Prince Rainier and Grace Kelly at Monte Carlo; Belinda Wright and John Gilpin were the Princess and the Prince. The American Ballet Theatre had a not very fruitful Covent Garden season that included Antony Tudor's *Offenbach in the Underworld*, Agnes de Mille's *Fall River Legend*, and a *Street Car* ballet; Ram Gopal presented his dignified *Legend of the Taj Mahal* at the Festival Hall; and at the Palace the admirable Peter Daubeny put on such widely differing companies as Roland Petit's Ballets de Paris, Antonio and his Spanish Ballet, and the African dancers with their quite fantastic gusto and attack.

In the theatre, since I wrote la[st] the most important event has be[en] the appearance on the stage—fi[rst] at Edinburgh and then in Lond[on] at the New Theatre—of Dyl[an] Thomas's " play for voices ", *Und[er] Milk Wood*, presented with mu[sic] ingenuity by Douglas Cleverd[on] and Edward Burnham. It has be[en] objected that a work written ori[g]nally to be heard—it was, of cours[e] a famous radio feature—should n[ot] be produced as a play; but the o[b]jection is purely academic. We a[re] delighted to hear Dylan Thomas[']s sensuous imagery, and it does n[ot] harm our imaginative response [to] have the characters illustrated bef[ore] us by a company of excellent[s] unobtrusive skill. Donald Houston, Diana Maddox, and William Squire lead it in this panorama of a sma[ll] Welsh seaside town between on[e] midnight and the next.

I cannot end this article without noting the wholly admirable exhibition of designs, models, and theatrical properties on view in the ba[r] of the Saville Theatre, London. Thanks to the members of the Asso[ci]ation of Theatrical Designers an[d] Craftsmen, who have arranged th[is] display, British *décor* has internation[al] fame. It is impossible to nam[e] every exhibitor here; but I must mention Frederick Crooke's design for the fantastic Tyrone Guthrie production of *Troilus and Cressida* at the Old Vic (1956), with its Ruritanian military uniforms. All Britain's senior designers and craftsmen are represented in a remarkable range of exhibits. Another display that might be bracketed with it is one at the Shakespeare Memorial Theatre, Stratford - upon - Avon which is devoted solely to the Stratford seasons between 1948 and 1955.

J. C. TREWIN

UNITED STATES

BALLET

AMERICAN dance activities during 1955 and the first half of 1956 actually represented the world theatre of dance in miniature. For not only did American dance organizations continue to expand their performing horizons, to create, to experiment and to attract larger audiences than ever before, but dancers and dance companies from other lands came to enrich our theatre with their ethnic, traditional or personal gifts.

Invasions can be both delightful and stimulating when the invaders are artists, and most of our recent dancing invaders were received with enthusiasm. In 1955, the Spanish invasion was especially impressive. Vicente Escudero, absent from our stages for almost a generation, returned as a dignified, witty and still facile elderly gentleman with a highly polished art which, though

pplaudie, dont on se souviendra ans aucun doute pour le « pas de eux » de Fonteyn et Somes et pour retour de Robert Helpmann qui ansa dans *The Rake's Progress* et *açade*.

Peu de temps avant, le 20 février, Wells Ballet célébrait le 10e anniversaire de la réouverture de Opéra en dansant *La Belle au Bois ormant*, ballet avec lequel le héâtre avait commencé sa carrière après-guerre. Ce spectacle, tou-ours aussi soigné et aussi plaisant, toujours Margot Fonteyn pour eine, et les autres membres de la roupe, dans un décor d'Oliver Messel, font de ce ballet un des vénements marquants de ces der-ières années. La troupe du Wells e dansa la veille du Nouvel An, lors qu'elle revenait d'une tournée le quatre mois en Amérique; cette ournée s'était terminée avant Noël, ar une représentation télévisée de e même ballet, à laquelle avaient ssisté, a-t-on dit, trente millions de ersonnes.

Parmi les nouveaux ballets de 'année, il y eut *La Peri*, d'Ashton, ur la musique de Paul Dukas. Margot Fonteyn était la Peri, qui herche à recouvrer la fleur de immortalité qu'on lui a arrachée. Ce fut admirablement bien dansé — ans plus. Lors d'une représentation de gala devant la Reine, au profit du Fonds de Secours du Sadler's Wells, Margot Fonteyn dansa un court solo, *Entrée Japonaise*, conçu par Ashton. Une autre fois, nous eûmes *Noctambules* par Kenneth MacMillan (sur la musique de Humphrey Searle) dans lequel un hypnotiseur apaise un auditoire courroucé — un petit morceau plein d'atmosphère. *Le Mandarin Merveilleux*, dans une chorégraphie d'Alfred Rodrigues, sur la musique de Bartok, fut dansé d'abord au Festival d'Edimbourg et ensuite à Covent Garden. C'est l'histoire sanguinaire d'un mandarin chinois apparemment immortel qui, vigoureusement rossé par des mauvais garçons, ne succombe toutefois que sous l'étreinte d'une femme. Ce ballet fut bien dansé par Michael Somes et Elaine Fifield, mais il ne suscite pas grand enthousiasme du fait de son anecdote déplaisante (et peut-être symbolique).

Chez lui, le Sadler's Wells Theatre Ballet présente d'intéressants ballets nouveaux; *Somnambulisme* de Kenneth MacMillan (musique de Stan Kenton), avec ses représentations symboliques de l'Anxiété, de la Prémonition et de la Monotonie; et *Solitaire*, également de MacMillan (musique de Malcolm Arnold), dans lequel Margaret Hill dansa admirablement le rôle de la jeune fille délaissée.

Au Festival Hall, le Festival Ballet exécuta avec beaucoup de vigueur, un exubérant « morceau de circonstance », *Hommage à une Princesse* (chorégraphie de Michael Charnley; musique de Stan Kenton), qui fut représenté à l'origine comme faisant partie des festivités de mariage du prince Rainier et de Grace Kelly à Monte Carlo; Belinda Wright était la princesse, John Gilpin le prince. L'American Ballet Theatre n'eut pas une saison très fructueuse à Covent Garden; elle comprenait *Offenbach aux Enfers* d'Antony Tudor, *La Légende de Fall River* d'Agnes de Mille, et *Un Tramway nommé Désir;* Ram Gopal présenta au Festival Hall sa *Légende du Taj Mahal*, pleine de dignité; et au Palace, l'étonnant Peter Daubeny produisit des compagnies aussi totalement différentes que les Ballets de Paris de Roland Petit, Antonio et son Ballet Espagnol, et les danseurs africains avec leur entrain et leur fougue absolument fantastiques.

Au théâtre, l'événement le plus important depuis ma dernière chronique, a été la création à la scène — d'abord à Edimbourg et ensuite à Londres, au New Theatre — du « radiodrame », *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas, présenté avec beaucoup d'ingéniosité par Douglas Cleverdon et Edward Durnham. Il a été objecté qu'une œuvre écrite à l'origine pour l'oreille et non pour l'œil, ne devrait pas être portée à la scène; mais l'objection est purement académique. Nous sommes ravis d'entendre les images voluptueuses de Dylan Thomas et cela ne nuit aucunement à notre capacité d'imagination de voir les personnages représentés devant nous par une troupe d'un talent aussi discret. Donald Houston, Diana Maddox et William Squire animaient ce panorama d'une petite ville de la côte du pays de Galles, où l'action commence un soir à minuit pour s'achever le lendemain à la même heure.

Je ne puis terminer cet article sans noter l'exposition proprement admirable de dessins, de maquettes et d'accessoires de théâtre, que l'on peut voir au foyer du Théâtre Saville de Londres. Grâce aux membres de l'Association des Décorateurs et des Techniciens de Théâtre qui ont organisé cette exposition, le décor britannique a une renommée internationale. Il est impossible de nommer ici tous les exposants; mais il faut mentionner les dessins de Frederick Crooke pour l'extraordinaire mise en scène par Tyrone Guthrie de *Troïlus et Cressida* à l'Old Vic (1956), avec ses uniformes militaires « Ruritaniens ». Tous les principaux décorateurs et techniciens de théâtre de Grande-Bretagne sont représentés, dans un choix remarquable de leurs productions. Une autre exposition, qui pourrait être placée ex æquo avec la première, est celle du Shakespeare Memorial Theatre, à Stratford-upon-Avon, qui est consacrée uniquement aux saisons de Stratford entre 1948 et 1955.

J. C. TREWIN

ÉTATS-UNIS

BALLET

C'EST un raccourci de l'activité mondiale de la danse que nous ont offert en 1955-56 les scènes américaines. En effet, si les compagnies nationales, créant, expérimentant, élargirent encore leur propre horizon et attirèrent un public plus vaste que jamais, de leur côté, les compagnies de ballet et les danseurs étrangers nous apportèrent l'enrichissement de leurs traditions ethniques ou de leurs dons personnels.

Lorsque l'envahisseur est artiste, les invasions peuvent être à la fois

King's Heart. Mu: Stanley Wolfe. Ch: Jose Limon. Juilliard Dance Theatre. 1956 P: Stephan.

no longer fiery, shone brightly when the feet once again rapped out their complex rhythmic messages.

The violent Carmen Amaya also came back with her powers unimpaired but under firmer control and used with greater sensitivity than before, and Antonio, ever one of the most engaging of Spanish gypsy performers, returned as a finished artist, no longer one of the « Kids from Seville" but, rather, a dancer of enormous physical prowess and artistic taste. Other Spanish dancers among them the brilliant Jose Greco, rounded out the Hispanic wing of dance attractions in America.

Also in 1955, came the London Festival Ballet for its first extended tour of the United States, a visit by the National Ballet of Canada, the American debut of ten leading members of the Royal Danish Ballet on the Jacob's Pillow Dance Festival, the debut on the same festival series of Sweden's nonconforming Birgit Akesson, and the fourth American tour of England's Sadler's Wells Ballet.

The Sadler's Wells not only attracted huge theatre audiences for its repertory, which included the pretentious and dull *Tiresias* (Ashton), some stirring new pieces by Mr Ashton, a handsome revival of *Firebird* and the great program-long classics *(The Sleeping Beauty* and *Le Lac des Cygnes)*, but it also did great service to the progress of dance in America through a television presentation of *The Sleeping Beauty* which was seen and cheered by something like thirty million viewers. The response was such that fearful TV producers and advertisers began to realize that theatre dance possessed popular, and not ju special, appeal.

The three top American ballet companies were also busy. Th Ballet Russe de Monte Carlo (Amer rican despite its title) continued t tour, but to skirt New York, whil both the Ballet Theatre and th New York City Ballet danced i America's biggest city as well as i other metropolitan centers. For th Ballet Theatre, it was an anniver sary year—the fifteenth—and t celebrate the occasion a sprin season at the Metropolitan feature not only Igor Youskevitch, Alici Alonso, Nora Kaye and John Kri (the regular stars), but also Alici Markova, Anton Dolin, Erik Bruhn (the organization's current premie danseur—Youskevitch and Alons left to join the Ballet Russe in th fall of 1955), and more than twent former members of the compan Possessing the most varied repertor of any ballet group, the Ballet Thea tre gave special accent to the gre dramatic ballets of Antony Tudor

The New York City Ballet, in it extended engagements at the New York City Center, continued t shine in the works of its director George Balanchine, and in the con trasting creations of its enormously gifted associate director, Jerom Robbins. Although Maria Tallchie was on leave of absence for a perio of appearances with the Ballet Russe the company's strong roster o leading ladies and the presence o Andre Eglevsky as premier danseu and young Jacques d'Amboise as featured artist carried off the en gagements handsomely. During th 1955-1956 fall, winter and spring seasons (Tallchief had returned b then), highlights included the regu lar Balanchine-Robbins favorites including the Balanchine *Firebird* Balanchine's new *Pas de Dix*, *Allegr Brillante* and his extremely modern *Ivesiana*, and Todd Bolender's haun ting *The Still Point* (originally created for a modern dance group)

In the Spring of 1955, a second American Dance Festival, featuring many of the best modern dancers was held in New York with Martha Graham, Jose Limon, Valerie Bettis Pearl Lang and Anna Sokolow a the main participants. Miss Gra ham offered several new works a

gréables et stimulantes, et la lupart de nos récents visiteurs rent accueillis avec enthousiasme. n 1955, l'invasion hispanique fut articulièrement impressionnante. 'icente Escudero, absent de nos ènes depuis presque une génération, nous revint avec sa noblesse, n intelligence, son aisance. Son rt hautement élaboré a moins de ougue, peut-être; mais il n'a rien erdu de son éclat, éblouissant dans a complexité de ses rythmes.

À des forces intactes aussi, la ougueuse Carmen Amaya joint à résent une plus grande maîtrise et ne sensibilité plus vive. C'est un rtiste accompli qui nous revint avec ntonio, toujours l'un des interrètes gitans les plus demandés : non lus un « gamin de Séville », mais n danseur au goût artistique très ûr et d'une énorme valeur physique. D'autres danseurs espagnols, et armi eux le brillant Jose Greco, éployèrent l'éventail hispanique es spectacles de danse en Amérique.

Citons, en 1955 également, la isite du London Festival Ballet, our sa première tournée de longue urée aux États-Unis, celle du Ballet National Canadien, au Festival de Danse Jacob's Pillow les débuts méricains de dix des principaux membres du Ballet Royal Danois et les représentations anticonformistes de la Suédoise Birgit Akesson; citons enfin la quatrième tournée en Amérique des Sadler's Wells d'Angleterre.

Les Sadler's Wells attirèrent un énorme public; leur répertoire comprenait l'ennuyeux *Tirésias* (Ashton), quelques nouvelles chorégraphies saisissantes, toujours de M. Ashton, une belle reprise de *L'Oiseau de Feu* et les grands classiques, *La Belle au Bois* et *Le Lac des Cygnes*. En outre, leur présentation de *La Belle au Bois* à la T.V., pour quelque trente millions de téléspectateurs, rendit de grands services au progrès de la danse en Amérique. La réaction fut telle qu'elle parvint à faire saisir aux timides producteurs et publicistes l'attrait populaire de la danse.

L'activité des trois principales compagnies américaines de ballet ne fut pas moins grande. Le Ballet Russe de Monte-Carlo (américain en dépit de son nom) continua ses tournées aux alentours de New York, tandis que le Ballet Theatre et le New York City Ballet dansaient aussi dans les autres centres métropolitains d'Amérique. Année du quinzième anniversaire pour le Ballet Theatre, qui présenta au Metropolitan pour sa saison de printemps non seulement Igor Youskevitch, Alicia Alonso, Nora Kaye et John Kriza (les vedettes régulières), mais aussi Alicia Markova, Anton Dolin, Erik Bruhn (les premiers danseurs habituels de la compagnie, Youskevitch et Alonso, avaient rejoint le Ballet Russe à l'automne de 1955) et plus de vingt anciens membres de la compagnie. Le Ballet Theatre, qui possède le répertoire le plus varié possible, mit en relief les grands ballets dramatiques d'Antony Tudor.

Le New York City Ballet, prolongeant ses engagements au New York City Center, continua à briller dans les œuvres de son directeur George Balanchine et dans les créations très contrastées de son brillant associé, Jerome Robbins. Malgré l'absence de Maria Tallchief, momentanément au Ballet Russe, une solide liste de premières danseuses, la présence d'André Eglevsky comme premier danseur et du jeune Jacques d'Amboise menèrent les représentations à bonne fin. Durant les saisons d'automne, d'hiver et de printemps (Maria Tallchief était revenue à ce moment), on revit les favoris habituels de Balanchine, *L'Oiseau de Feu*, un nouveau *Pas de Dix*, *Allegro*

Allegro Brillante. Mu: Tchaikovsky. Ch: George Balanchine. The New York City Ballet Company. P: Fred Fehl.

well as masterpieces from her repertory and the others were represented by new creations as well as by their established productions.

Other events in 1955 included the establishment of the Juilliard Dance Theatre, a modern dance group directed by Doris Humphrey; performances by the John Butler Dance Theatre and other modern dance units, and Chicago and New York presentations of two ballets, *Revenge* and *The Merry Widow*, by Ruth Page and with Markova as guest star.

1956 brought invasions by the Azuma Kabuki Dancers and Musicians from Japan (a second visit), by Tanec (a Yugoslav Folk Ballet) and, in September, by the Royal Danish Ballet in its full form. There were, of course, seasons by both the New York City Ballet and the Ballet Theatre in New York, programs highlighting new works by Limon and Humphrey at Juilliard, the East Coast debut of the San Francisco Ballet at Jacob's Pillow and other dance events, some important and some modest, too numerous to mention. One must not overlook, however, a second TV program of considerable importance to dance in America, the appearance of Agnes de Mille and assisting dancers on the television show *Omnibus*, for which the distinguished choreographer arranged an action-history in capsule form of the birth and development of the ballet from its Italian-French beginnings to its applications and adaptations by American choreographers.

Indeed, one could not dismiss television dance during these recent seasons, for although much that was slight and trite could be seen, the new medium gave every indication of a willingness (perhaps grudging) to give dance an increasingly important rôle on its screens. The musical theatre also contributed to the dance scene in such productions as *Plain and Fancy*, choreographed by Helen Tamiris, or in *My Fair Lady*, the great hit choreographed by Hanya Holm. The mo vies too had their moments of dand splendor, although Gene Kelly alldance film, *Invitation to the Danc* turned out to be disappointing i two of its three episodes.

And reversing the trends of im portations were several America artists who took American dan abroad under the auspices of th U.S. State Department's Internatio nal Exchange Program, admini tered by the American Nationa Theatre and Academy. Marth Graham and her company and Tom Two Arrows, an American Indian enjoyed triumphal tours of th Orient while the New York Cit Ballet and the Ballet Theatre set ou in the fall of this year, for perform ances in Europe. Dance invasion it would seem, were proving effec tive in both directions as dancin ambassadors spoke to new friends i the common tongue of rhythmi movement.

WALTER TERRY (Dance critic *New York Herald Tribune*)

Brillante et le très moderne *Ivesiana*, ainsi que l'envoûtant ballet de Todd Bolender, *The Still Point*, conçu à l'origine pour un groupe de danse moderne.

Au printemps 1955, un second Festival américain de la Danse, présentant plusieurs des meilleurs danseurs modernes, se tint à New York avec la participation notamment de Martha Graham, Jose Limon, Valerie Bettis, Pearl Lang et Anna Sokolow. Tous présentèrent, outre des pièces maîtresses de leur répertoire, quelques œuvres nouvelles.

Autres événements de 1955 : l'installation du Juilliard Dance Theatre, une compagnie de danse moderne dirigée par Doris Humphrey; des représentations par le John Butler Dance Theatre et d'autres groupes de danse moderne, et la présentation à New York et à Chicago de deux nouveaux ballets de Ruth Page, *Revenge* (Revanche) et *The Merry Widow* (La Veuve Joyeuse), avec Alicia Markova.

Mil neuf cent cinquante-six amena les Danseurs et Musiciens Kabuki d'Azuma (Japon) — une seconde visite —, le Tanec (une compagnie de ballets folkloriques yougoslaves) et, en septembre, le Ballet Royal Danois, en pleine forme. Nous eûmes aussi, naturellement, les saisons du New York City Ballet et du Ballet Theatre à New York, un programme présentant de nouvelles œuvres de Limon et de Humphrey au Juilliard, les débuts sur la côte Est du Ballet de San Francisco au Jacob's Pillow... Impossible de citer encore tous les autres événements, d'importance plus ou moins grande. Mais il ne faut pas oublier un second programme de T.V., d'une portée considérable : l'apparition d'Agnes de Mille et de ses danseurs au programme *Omnibus*, pour lequel la remarquable chorégraphe avait conçu, sous forme de comprimés, un historique de la naissance et du développement du ballet depuis ses débuts italo-français jusqu'à ses adaptations par les chorégraphes américains. En vérité, on ne peut négliger les programmes de danse à la télévision durant ces dernières saisons : si beaucoup n'étaient que du rebattu, la T.V. semble néanmoins vouloir — peut-être à contre-cœur — donner à la danse un rôle de plus en plus important sur le pet écran.

La comédie musicale apporte s contribution à cette expansion dan des spectacles tels que *Plain an Fancy*, chorégraphie d'Helen Ta miris, ou que *My Fair Lady*, le gran succès réglé par Hanya Holm. L danse eut aussi ses moments d splendeur au cinéma, encore que l film entièrement dansé de Gen Kelly, *Invitation à la Danse*, nous ai déçu dans deux de ses trois épisode

Et, renversant le courant des im portations, quelques artistes amé ricains partirent à l'étranger sou les auspices du Programme d'Écha ges Internationaux du Départemen d'État, administré par l'America National Theatre and Academy Martha Graham et sa compagnie, e Tom Two Arrows, un Indien amé ricain, connurent des tournées trionf phales en Orient, tandis que le New York City Ballet et le Ballet Theatre partaient, à l'automne de cett année, pour des représentations en Europe. Ces échanges semblent se ré véler efficaces dans les deux sens

WALTER TERRY
(Critique de la Danse au *New Yor Herald Tribune*)

INDEX OF THE ARTICLES
which have appeared in World Theatre after Volume III, n° 4

✶

INDEX DES ARTICLES
parus depuis le Volume III, n° 4 de Théâtre dans le Monde

ACCORDING to our readers a complete collection of Theatre World provides a fund of information of lasting interest. On certain subjects, issues that are two or three years old are ll not out of date and represent the latest aspects of the question.

The object of this index is to facilitate research. We would like to remind readers that the first dex of the first eleven numbers, which were of a different size, appeared in Vol. III, No. 4 of World Theatre." The present index is of the seven succeeding numbers in the new size.

There are three main sections. The first where articles are classified in alphabetical order of eir authors; the second, in English, is classified according to subject, the titles differing slightly om those in the third section, which is for our French readers.

✶

S'IL faut en croire nos lecteurs, la collection de « Théâtre dans le Monde » constitue une documentation dont l'intérêt ne s'épuise pas sur-le-champ. Il semble que sur certains sujets, des numéros vieux de deux ou trois ans n'aient pas été dépassés et, même, présentent le dernier état de la question.

Cet index n'a d'autre objet que de faciliter les recherches. Nous rappelons qu'un premier index a paru dans notre vol. III, n° 4; il concernait les onze premiers numéros, d'un format différent. Les sept numéros suivants, qui font l'objet du présent inventaire, sont dans le nouveau format.

L'index des articles comporte trois sections.

La première présente les articles dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs. La seconde — en anglais — est un index par sujets, dont les rubriques sont légèrement différentes de celles de la troisième, destinée aux lecteurs français.

A SHORT ACCOUNT OF THE LAST SEVEN ISSUES

✶

DESCRIPTION DES SEPT DERNIERS NUMÉROS

		Vol. n°
954.....	Special Theatre Problems. *Divers.*	III 4
954.....	The Actor. *L'Acteur.*	IV 1
955.....	Theatre in Sweden. *Le Théâtre en Suède.*	IV 2
955.....	Theatre Architecture. *Architecture Théâtrale.*	IV 3
1955.....	The Dramatist's Problems. *L'Auteur et ses Problèmes.*	IV 4
1956.....	Festivals. *Les Festivals.*	V 1
1956.....	Theatre in India. *Le Théâtre en Inde.*	V 2

INDEX PAR NOMS D'AUTEURS

		Vol.	nº	page
A				
ALBUS, JOANNA	The Playhouse at Houston. *Le Théâtre de Houston.*	IV	3	58
ALLIO, RENÉ	Plan for a Flexible Theatre. *Projet d'un Théâtre Transformable.*	IV	3	31
ANTOINE, ANDRÉ-PAUL	The Lessons of the City of Paris Festival of Dramatic Art. *Les Enseignements du Festival d'Art Dramatique de la Ville de Paris.*	III	4	73
ASHBOLT, ALLAN	Stage Design in Australia. *Les Décorateurs Australiens.*	III	4	64
B				
BARRAULT, JEAN-LOUIS	Actor's Problems. *L'Avis d'un Acteur sur Stanislavski et Brecht.*	IV	1	30
BEIJER, AGNE	Two Swedish Dramatists : Pär Lagerkvist and Hjalmar Bergman. *Deux Auteurs Suédois : Pär Lagerkvist et Hjalmar Bergman.*	IV	2	14
BEYER, NILS	The Importance of the Producer in Sweden. *Importance du Metteur en Scène en Suède.*	IV	2	5
BOGDANOVIC, MILAN	Social Drama. *Théâtre Social.*	IV	4	46
BOLL, ANDRÉ	World Reviews : France (Opera).	III	4	90
	Chronique du Monde : France (Opéra).			91
	World Reviews : France (Opera).	IV	4	70
	Chronique du Monde : France (Opéra).			71
BONNAT, YVES	World Reviews : France (Ballet).	IV	2	68
	Chronique du Monde : France (Ballet).			69
	World Reviews : France (Dance Festivals).	V	1	72
	Chronique du Monde : France (Festivals de Danse).			73
BRECHT, BERTOLT	A Short Description of a New Technique of the Art of Acting which produces an Effect of Estrangement. *Description Sommaire d'une Nouvelle Technique d'Interprétation qui produit un Effet d'Éloignement.*	IV	1	15
BRUIJN, FRANCISCA M.	World Reviews: Netherlands.	IV	1	65
	Chronique du Monde : Pays-Bas.			66
BRUNIUS, PALLE	Radio in the Service of the Theatre in Sweden. *La Radio au Service du Théâtre en Suède.*	IV	2	25
BUTLER, BILL	World Reviews : U.S.A. (Opera).	IV	4	78
	Chronique du Monde : États-Unis (Opéra).			79
C				
CANNAN, DENIS	Comedy and its Problems. *Théâtre Comique.*	IV	4	8
I.T.I. CENTRES CENTRES DE L'I.I.T.	India : European Plays on the Indian Stage. *Inde : Les Pièces Européennes en Inde.*	V	2	1
	World Reviews : Greece.	III	4	90
	Chronique du Monde : Grèce.			91
	World Reviews : Greece (Festivals).	V	1	74
	Chronique du Monde : Grèce (Festivals).			75
	World Reviews : Netherlands.	V	1	78
	Chronique du Monde : Pays-Bas.			79
CHATTOPADHYAY, KAMALADEVI	Future of the Indian Theatre. *L'Avenir du Théâtre Indien.*	V	2	93
CLARKE, CECIL	The Tent Theatre, Stratford, Ontario (Canada). *Le Théâtre-Tente à Stratford, Ontario (Canada).*	V	1	42
CLURMAN, HAROLD	Social Drama. *Théâtre Social.*	IV	4	36
CONNELLY, MARC	Comedy and its Problems. *Théâtre Comique.*	IV	4	19
D				
D'AMICO, SILVIO	Theatre in the Open Air. *Spectacles à Ciel Ouvert.*	III	4	23
DUFOUR, ÉMILE H.	World Reviews : Chile. *Chronique du Monde: Chili.*	IV	3	62 / 63
E				
ENGELSTAD, CARL-FREDRIK	World Reviews : Norway. *Chronique du Monde : Norvège.*	V	2	164 / 165
ERTUGRUL, MUHSIN	World Reviews : Turkey. *Chronique du Monde : Turquie.*	IV	4	74 / 75

		Vol.	nº	page
	F			
ICCO, ACHILLE	World Reviews : Italy.	III	4	94
	Chronique du Monde : Italie.			95
	World Reviews : Italy (Festivals).	V	1	76
	Chronique du Monde: Italie (Festivals).			77
ANCIS, JEAN	World Reviews : Belgium.	III	4	84
	Chronique du Monde : Belgique.			87
IDERICIA, ALLAN	World Reviews : Denmark (Ballet).	IV	3	64
	Chronique du Monde : Danemark (Ballet).			65
Y, CHRISTOPHER	Why Verse?...	IV	4	51
	Le Théâtre en Vers.			
	G			
ADGIL, V.Y.	The Story of the Marathi Stage.	V	2	117
	Histoire du Théâtre Marathi.			
AMZU, HAÏM	World Reviews : Israël.	IV	1	66
	Chronique du Monde : Israël.			67
ARLING, JEAN	Australian Dancers Abroad.	III	4	69
	Les Danseurs Australiens à l'Étranger.			
ASSNER, JOHN	Modern Drama and Society.	IV	4	21
	Le Théâtre Social Contemporain.			
ILDER, ROSAMOND	Unesco and the Theatre.	III	4	5
	L'Unesco et le Théâtre.			
	World Reviews : U.S.A.	III	4	102
	Chronique du Monde : États-Unis.			103
	World Reviews : U.S.A.	IV	1	76
	Chronique du Monde : États-Unis.			77
	World Reviews : U.S.A.	IV	2	86
	Chronique du Monde : États-Unis.			87
	World Reviews : U.S.A.	IV	3	80
	Chronique du Monde : États-Unis.			81
ONDIM, ISAAC	An Actress's Day in Recife.	IV	1	50
	La Journée d'une Actrice à Recife.			
OROSTIZA, CELESTINO	World Reviews : Mexico.	IV	3	70
	Chronique du Monde : Mexique.			71
OURFINKEL, NINA	The Stanislavski Method.	IV	1	5
	L'Acteur selon Stanislavski.			
ROOTAERS, JEAN	World Reviews : Belgium.	III	4	84
	Chronique du Monde : Belgique.			85
	H			
HATTRELL, W.S. & PARTNERS	The Questors Theatre, Ealing - London.	IV	3	35
	Plans du Questors Theatre, Ealing - Londres.			
HAVU, TOINI	World Reviews : Finland.	IV	4	66
	Chronique du Monde : Finlande.			67
HERING, DORIS	World Reviews : U.S.A. (Ballet).	IV	2	84
	Chronique du Monde : États-Unis (Ballet).			85
HEWES, HENRY	World Reviews : U.S.A.	V	1	84
	Chronique du Monde : États-Unis.			85
	World Reviews : U.S.A.	V	2	170
	Chronique du Monde : États-Unis.			171
HEY, RICHARD	Social Drama.	IV	4	37
	Théâtre Social.			
HILLESTRÖM, GUSTAF	World Reviews : Sweden.	IV	1	72
	Chronique du Monde : Suède.			73
	The Art of Stage Decoration in Sweden.	IV	2	27
	La Décoration Théâtrale en Suède.			
HOPE-WALLACE, PHILIP	Comedy and its Problems.	IV	4	20
	Théâtre Comique.			
	J			
JULIEN, A.M.	Concerning a Theatre of all Nations.	V	1	5
	A propos d'un Théâtre des Nations.			
	K			
KHOSLA, G.S.	World Reviews : India.	III	4	92
	Chronique du Monde: Inde.			93
	The National Drama Festival of India.	V	2	109
	Le Festival National d'Art Dramatique en Inde.			
KITAMURA, KIHACHI	Stage Decoration in Japan.	III	4	11
	Le Décor de Théâtre au Japon.			
	An Actor's Day in Tokyo.	IV	1	56
	La Journée d'un Acteur à Tokyo.			
	World Reviews : Japan.	IV	3	68
	Chronique du Monde ; Japon.			69
KLAUSZ, ERNEST	Concerning Projected Scenery.	III	4	57
	A propos du Décor Projeté.			
KORNEÏTCHOUK, ALEXANDER	Social Drama.	IV	4	48
	Théâtre Social.			
KRLEZA, MIROSLAV	Social Drama.	IV	4	45
	Théâtre Social.			
	L			
LABAN, A. PERROTTET VON	In Search of a Valid Form.	IV	3	42
	A la Recherche d'une Forme Valable.			
LANGNER, LAWRENCE	The Festival of Stratford, Connecticut (U.S.A.)	V	1	37
	Le Festival Shakespeare de Stratford, Connecticut.			
LEBESQUE, MORVAN	Social Drama.	IV	4	38
	Théâtre Social.			

		Vol.	nº	page
LIPSCHÜTZ, DAN	Present Trends in Swedish Ballet. *Tendances Actuelles du Ballet Suédois.*	IV	2	49
LÖBL, KARL	World Reviews : Austria (Salzburg). *Chronique du Monde : Autriche (Salzbourg).*	V	1	68 69

M

MAASALO, KAI	World Reviews : Finland (Opera). *Chronique du Monde : Finlande (Opéra).*	IV	4	70 71
MALIK, KAPILA	Bharatanatyam, its Origin and Recent Development. *La Danse Bharatanatyam.*	V	2	142
MANE, V.V.	The Story of the Marathi Stage. *Histoire du Théâtre Marathi.*	V	2	117
MARSHALL, NORMAN	Principles for Building the Theatres in the Future. *A propos des Théâtres à Construire.*	IV	3	4
MATKOVIC, MARIJAN	World Reviews : Yugoslavia. *Chronique du Monde : Yougoslavie.*	IV	3	84 85
MIGNON, PAUL-LOUIS	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	III	4	86 87
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	IV	1	64 65
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	IV	2	70 71
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	IV	3	66 67
	Aspects and Problems of Comedy in the French Theatre To Day. *Aspects du Comique dans le Théâtre Français d'Aujourd'hui.*	IV	4	4
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	IV	4	72 73
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	V	1	70 71
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	V	2	156 157
MILLER, ARTHUR	Social Drama. *Théâtre Social.*	IV	4	40
MITSUYOSHI, NATSUYA	World Reviews : Japan (Ballet). *Chronique du Monde : Japon (Ballet).*	IV	2	74 75
MOULAERT, PIERRE	World Reviews : Belgium (Opera). *Chronique du Monde : Belgique (Opéra).*	IV	4	64 65
MUKERJI, AMAR	Rabindranath Tagore (1864-1941). *Rabindranath Tagore (1864-1941).*	V	2	123
MÜLLER, INGVELDE	World Reviews : Germany. *Chronique du Monde : Allemagne.*	IV	1	60 61
	World Reviews : Germany (Ballet). *Chronique du Monde : Allemagne (Ballet).*	IV	2	72 73
	World Reviews : Germany (Festivals). *Chronique du Monde : Allemagne (Festivals).*	V	2	160 161

P

PHILIPSON, BERNDT	The Social and Economic Standing of Swedish Actors. *Condition Sociale du Comédien en Suède.*	IV	2	60
PONFERRADA, JUAN-OSCAR	World Reviews : Argentina. *Chronique du Monde : Argentine.*	IV	2	66 67
	World Reviews:Argentina. *Chronique du Monde : Argentine.*	V	2	154 155
PRIESTLEY, J.B.	Social Drama. *Théâtre Social.*	IV	4	43

R

RABE, JULIUS	Opera in Sweden. *L'Opéra en Suède.*	IV	2	45
RAGHAVAN, V.	The Aesthetics of the Ancient Indian Drama. *L'Esthétique du Théâtre Classique Indien.*	V	2	101
REDGRAVE, MICHAEL	Actor's Problems. *L'Avis d'un Acteur sur Stanislavski et Brecht.*	IV	1	32
REID, CHARLES	World Reviews : United Kingdom (Opera). *Chronique du Monde : Royaume-Uni (Opéra).*	IV	4	76 77
RIDLEY, P.M.	International Theatre Month in Australia. *Le Mois du Théâtre International en Australie.*	III	4	60
ROBINSON, HORACE W.	The Flexible Theatre in America. *Le Théâtre Adaptable aux États-Unis.*	IV	3	11
ROCA REY, BERNARDO	World Reviews : Peru. *Chronique du Monde: Pérou.*	IV	2	76 77
ROGER-FERDINAND	Aspects and Problems of Comedy in the French Theatre To Day. *Aspects du Comique dans le Théâtre Français d'Aujourd'hui.*	IV	4	4
ROSINKRANZ, GUDLAUGUR	An Actor's Day in Reykjavik. *La Journée d'un Acteur à Reykjavik.*	IV	1	52
ROSTOTSKY, B.	Social Drama. *Théâtre Social.*	IV	4	50

		Vol.	nº	page
USSIN, ANDRÉ	Aspects and Problems of Comedy in the French Theatre To Day. *Aspects du Comique dans le Théâtre Français d'Aujourd'hui.*	IV	4	4
BIN, JOËL E.	Concerning Projected Scenery. *A propos du Décor Projeté.*	III	4	48

S

INT-DENIS, MICHEL	A School of Dramatic Art. *Formation du Jeune Acteur.*	IV	1	37
LACROU, ARMAND	Aspects and Problems of Comedy in the French Theatre To Day. *Aspects du Comique dans le Théâtre Français d'Aujourd'hui.*	IV	4	4
YERS, DOROTHY L.	Playwrights are not Evangelists. *Les Auteurs Dramatiques ne sont pas des Apôtres.*	V	1	61
GAL, ZOHRA	Prithvi Raj and his Company. *Prithvi Raj et sa Compagnie.*	V	2	131
LANO, EMILIO A.	World Reviews : Uruguay. *Chronique du Monde : Uruguay.*	III	4	100 101
NREL, PIERRE	The Theatre at Strasbourg. *Le Théâtre de Strasbourg.*	IV	3	55
UTHERN, RICHARD	The Dramatic Studio of the University of Bristol. *Le Théâtre-Studio de l'Université de Bristol.*	IV	3	22
ZYFMAN, ARNOLD	World Reviews : Poland (Ballet). *Chronique du Monde : Pologne (Ballet).*	IV	3	72 73

T

OPELIUS, G.Z.	What the Swedish State allows the Theatres. *Les Subsides accordés aux Théâtres par l'État Suédois.*	IV	2	57
TRACHSLER, REINHARD	World Reviews : German Switzerland. *Chronique du Monde : Suisse Alémanique.*	IV	3	74 75
TREWIN, J.C.	World Reviews : United Kingdom. *Chronique du Monde : Royaume-Uni.*	III	4	98 99
	World Reviews : United Kingdom. *Chronique du Monde : Royaume-Uni.*	IV	1	74 75
	World Reviews : United Kingdom (Ballet). *Chronique du Monde : Royaume-Uni (Ballet).*	IV	2	78 79
	World Reviews : United Kingdom. *Chronique du Monde : Royaume-Uni.*	IV	3	78 79
	Laurence Olivier at Stratford. *Laurence Olivier à Stratford.*	V	1	51
	World Reviews : United Kingdom. *Chronique du Monde : Royaume-Uni.*	V	1	80 81
	World Reviews : United Kingdom. *Chronique du Monde : Royaume-Uni.*	V	2	168 169

U

UNRUH, WALTHER	Types of Adaptable Fore-Stage. *Systèmes d'Avant - Scène Transformable.*	III	4	35

V

VIETTI, LUIGI - SCATTOLIN, ANGELO	The Teatro Verde in Venice. *Le Teatro Verde à Venise.*	IV	3	51
VOLKOV, NICOLAS	World Reviews : U.S.S.R. (Ballet). *Chronique du Monde : U.R.S.S. (Ballet).*	IV	2	80 81

W

WATSON, LELAND H.	Concerning Projected Scenery. *A propos du Décor Projeté.*	III	4	48
WEBER, GERHARD	The Drama Auditorium of the National Theatre at Mannheim. *La Salle de Comédie du Théâtre National de Mannheim.*	IV	3	39
WHITING, JOHN	Social Drama. *Théâtre Social.*	IV	4	44
WINTER, HANNS	World Reviews : Austria. *Chronique du Monde : Autriche.*	III	4	82 83
	The Reopening of the Vienna Opera House. *Réouverture de l'Opéra de Vienne.*	V	1	18

Z

ZIMMERMAN, WILHELM	Open Air Theatre in Switzerland. *Le Théâtre de Plein Air en Suisse.*	V	1	28

SUBJECT INDEX

		Vol.	n°	page
ACTING, ACTORS				
BARRAULT, Jean-Louis	Actor's Problems.	IV	1	30
BRECHT, Bertolt	A Short Description of a New Technique of the Art of Acting which produces an Effect of Estrangement.	IV	1	15
GONDIM, Isaac	An Actress's Day in Recife.	IV	1	50
GOURFINKEL, Nina	The Stanislavski Method.	IV	1	5
KITAMURA, Kihachi	An Actor's Day in Tokyo.	IV	1	56
PHILIPSON, Berndt	The Social and Economic Standing of Swedish Actors.	IV	2	60
REDGRAVE, Michael	Actor's Problems.	IV	1	32
ROSINKRANZ, Gudlangur	An Actor's Day in Reykjavik.	IV	1	52
SAINT-DENIS, Michel	A School of Dramatic Art.	IV	1	37
SEGAL, Zohra	Prithvi Raj and his Company.	V	2	131
TREWIN, J.C.	Laurence Olivier at Stratford.	V	1	51
ARCHITECTURE				
CLARKE, Cecil	The Tent Theatre, Stratford, Ontario (Canada).	V	1	42
LABAN, A. Perrottet von	In Search of a Valid Form.	IV	3	42
MARSHALL, Norman	Principles for Building the Theatres of the Future.	IV	3	4
SONREL, Pierre	The Theatre at Strasbourg.	IV	3	55
VIETTI, Luigi-SCATTOLIN, Angelo	The Teatro Verde in Venice.	IV	3	51
WINTER, Hanns	The Reopening of the Vienna Opera House.	V	1	18
ARENA THEATRE				
ALBUS, Joanna	The Playhouse at Houston.	IV	3	58
FLEXIBLE THEATRE				
ALLIO, René	Plan for a Flexible Theatre.	IV	3	31
HATTRELL, W.S. & PARTNERS	The Questors Theatre, Ealing-London.	IV	3	35
ROBINSON, Horace W.	The Flexible Theatre in America.	IV	3	11
SOUTHERN, Richard	The Dramatic Studio of the University of Bristol.	IV	3	22
UNRUH, Walther	Types of Adaptable Fore-Stage.	III	4	35
WEBER, Gerhard	The Drama Auditorium of the National Theatre at Mannheim.	IV	3	39
CRITICISM				
BEIJER, Agne	Pär Lagerkvist and Hjalmar Bergman.	IV	2	144
GADGIL, V.Y.-MANE, V.V.	The Story of the Marathi Stage.	V	2	117
GASSNER, John	Modern Drama and Society.	IV	4	291
MIGNON, Paul-Louis	(And Roger - Ferdinand; André Roussin; Armand Salacrou) — Aspects and Problems of Comedy in the French Theatre To Day.	IV	4	3[illegible]
MUKERJI, Amar	Rabindranath Tagore (1864-1941).	V	2	123
DANCE AND BALLET				
Australia:				
GARLING, Jean	Australian Dancers Abroad.	III	4	6[illegible]
Denmark:				
FRIDERICIA, Allan	World Reviews : Ballet.	IV	3	6
France:				
YVES-BONNAT	World Reviews : Ballet.	IV	2	68
	World Reviews : Dance Festivals.	V	1	72
Germany:				
MÜLLER, Ingvelde	World Reviews : Ballet.	IV	2	72
India:				
MALIK, Kapila	Bharatanatyam, its Origin and Recent Development.	V	2	142
Japan:				
MITSUYOSHI, Natsuya	World Reviews : Ballet.	IV	2	74
Poland:				
SZYFMAN, Arnold	World Reviews : Ballet.	IV	3	72
Sweden:				
LIPSCHÜTZ, Dan	Present Trends in Swedish Ballet.	IV	2	49
United Kingdom:				
TREWIN, J.C.	World Reviews : Ballet.	IV	2	78
U.S.A.:				
HERING, Doris	World Reviews : Ballet.	IV	2	84
U.S.S.R.:				
VOLKOV, Nicolas	World Reviews : Ballet.	IV	2	80
DESIGN, DESIGNERS				
ASHBOLT, Allan	Stage Design in Australia.	III	4	64
HILLESTRÖM, Gustaf	The Art of Stage Decoration in Sweden.	IV	2	27
KITAMURA, Kihachi	Stage Decoration in Japan.	III	4	11
KLAUSZ, Ernest	Concerning Projected Scenery.	III	4	57
RUBIN, Joël E.-WATSON, Leland H.	Concerning Projected Scenery.	III	4	48

		Vol.	n°	page
EDUCATIONAL ASPECTS				
UNIUS, Palle	Radio in the Service of the Theatre in Sweden.	IV	2	25
ATTOPADHYAY, Kamaladevi	Future of the Indian Theatre.	V	2	93
INT-DENIS, Michel	A School of Dramatic Art.	IV	1	37
FESTIVALS				
ustria:				
BL, Karl	World Reviews: Salzburg.	V	1	68
ermany:				
ÜLLER, Ingvelde	World Reviews : Festivals.	V	2	160
reece:				
REEK CENTRE OF THE I.T.I.	World Reviews : Festivals.	V	1	74
dia:				
HOSLA, G.S.	The National Drama Festival.	V	2	109
aly:				
'AMICO, Silvio	Theatre in the Open Air.	III	4	23
OCCO, Achille	World Reviews : Festivals.	V	1	76
witzerland:				
IMMERMANN, Wilhelm	Open Air Theatre.	V	1	28
.S.A.:				
EWES, Henry	World Reviews: Shakespeare Festivals.	V	1	84
ANGNER, Lawrence	The Festival of Stratford, Connecticut.	V	1	37
ugoslavia:				
IATKOVIC, Marijan	The Dubrovnik Festival.	IV	3	86
INTERNATIONAL RELATIONS				
.NTOINE, André-Paul	The Lessons of the City of Paris Festival of Dramatic Art.	III	4	73
NDIAN CENTRE OF THE I.T.I.	European Plays on the Indian Stage.	V	2	138
GARLING, Jean	Australian Dancers Abroad.	III	4	69
GILDER, Rosamond	Unesco and the Theatre.	III	4	5
ULIEN, A.M.	Concerning a Theatre of All Nations.	V	1	5
RIDLEY, P.M.	International Theatre Month in Australia.	III	4	60
LIGHTING				
KLAUSZ, Ernest	Concerning Projected Scenery.	III	4	57
RUBIN, Joël E.-WATSON, H.	Concerning Projected Scenery.	III	4	48
OPERA				
Belgium:				
MOULAERT, Pierre	World Reviews : Opera.	IV	4	64
Finland:				
MAASALO, Kai	World Reviews : Opera.	IV	4	70
France:				
BOLL, André	World Reviews : Opera.	III	4	90
	World Reviews : Opera.	IV	4	70
Sweden:				
RABE, Julius	Opera in Sweden.	IV	2	43
United Kingdom:				
REID, Charles	World Reviews : Opera.	IV	4	76
U.S.A.:				
BUTLER, Bill	World Reviews : Opera.	IV	4	78
PLAYWRIGHTS, PLAYWRITING				
CANNAN, Denis	(And Marc Connelly; Philip Hope-Wallace) Comedy and its Problems.	IV	4	18
CLURMAN, Harold	(And Milan Bogdanovic; Richard Hey; Alexandre Korneïtchouk; Miroslav Krleza; Morvan Lebesque; Arthur Miller; J.B. Priestley; B. Rostotsky; John Whiting)—Social Drama.	IV	4	36
FRY, Christopher	Why Verse?...	IV	4	51
GASSNER, John	Modern Drama and Society.	IV	4	21
MIGNON, Paul-Louis	(And Roger - Ferdinand; André Roussin; Armand Salacrou) — Aspects and Problems of Comedy in the French Theatre To Day.	IV	4	4
RAGHAVAN, V.	The Aeshtetics of the Ancient Indian Drama.	V	2	101
SAYERS, Dorothy L.	Playwrights are not Evangelists.	V	1	61
PRODUCERS				
BEYER, Nils	The Importance of the Producer in Sweden.	IV	2	5
D'AMICO, Silvio	Theatre in the Open Air.	III	4	23
ZIMMERMAN, Wilhelm	Open Air Theatre in Switzerland.	V	1	28
SHAKESPEARE				
CLARKE, Cecil	The Tent Theatre, Stratford, Ontario (Canada).	V	1	42
HEWES, Henry	World Reviews : Shakespeare Festivals.	V	1	84
LANGNER, Lawrence	The Festival of Stratford, Connecticut (U.S.A.).	V	1	37
TREWIN, J.C.	Laurence Olivier at Stratford.	V	1	51
SUBSIDIZED THEATRE				
TOPELIUS, G.Z.	What the Swedish State allows the Theatres.	IV	2	57
UNIVERSITY THEATRE				
ROBINSON, Horace W.	The Flexible Theatre in America.	IV	3	11
SOUTHERN, Richard	The Dramatic Studio of the University of Bristol.	IV	3	22

INDEX PAR SUJETS

		Vol.	nº	page
ARCHITECTURE				
CLARKE, Cecil	Le Théâtre-Tente à Stratford, Ontario (Canada).	V	1	42
LABAN, A. Perrottet von	A la Recherche d'une Forme Valable.	IV	3	42
MARSHALL, Norman	A Propos des Théâtres à Construire.	IV	3	4
SONREL, Pierre	Le Théâtre de Strasbourg.	IV	3	55
VIETTI, Luigi - SCATTOLIN, Angelo	Le Teatro Verde à Venise.	IV	3	51
WINTER, Hanns	Réouverture de l'Opéra de Vienne.	V	1	18
SCÈNES TRANSFORMABLES :				
ALLIO, René	Projet d'un Théâtre Transformable.	IV	3	31
HATTRELL, W.S. & PARTNERS	Plans du Questors Theatre, Ealing-Londres.	IV	3	35
ROBINSON, Horace W.	Le Théâtre Adaptable aux États-Unis.	IV	3	11
SOUTHERN, Richard	Le Théâtre-Studio de l'Université de Bristol.	IV	3	22
UNRUH, Walther	Systèmes d'Avant - Scène Transformable.	III	4	35
WEBER, Gerhard	La Salle de Comédie du Théâtre National de Mannheim.	IV	3	39
THÉÂTRE EN ROND :				
ALBUS, Joanna	Le Théâtre de Houston.	IV	3	58
ART LYRIQUE				
Autriche :				
LÖBL, Karl	Chronique du Monde : Salzbourg.	V	1	69
Belgique :				
MOULAERT, Pierre	Chronique du Monde : Opéra.	IV	4	65
États-Unis :				
BUTLER, Bill	Chronique du Monde : Opéra.	IV	4	79
HEWES, Henry	Chronique du Monde : Comédies Musicales à Broadway.	V	1	85
Finlande :				
MAASALO, Kai	Chronique du Monde : Opéra.	IV	4	71
France :				
BOLL, André	Chronique du Monde : Opéra.	III	4	91
	Chronique du Monde : Opéra.	IV	4	71
Royaume-Uni :				
REID, Charles	Chronique du Monde : Opéra.	IV	4	77
Suède :				
RABE, Julius	L'Opéra en Suède.	IV	2	43

		Vol.	nº	page
AUTEURS				
CANNAN, Denis	(Et Marc Connelly; Philip Hope-Wallace) Théâtre Comique.	IV	4	18
CLURMAN, Harold	(Et Milan Bogdanovic; Richard Hey; Alexandre Korneïtchouk; Miroslav Krleza; Morvan Lebesque; Arthur Miller; J.B. Priestley; B. Rostotsky; John Whiting) Théâtre Social.	IV	4	36
FRY, Christopher	Le Théâtre en Vers.	IV	4	5
GASSNER, John	Le Théâtre Social Contemporain.	IV	4	2
MIGNON, Paul-Louis	(Et Roger - Ferdinand; André Roussin; Armand Salacrou) Aspects du Comique dans le Théâtre Français d'Aujourd'hui.	IV	4	
RAGHAVAN, V.	L'Esthétique du Théâtre Classique Indien.	V	2	101
SAYERS, Dorothy L.	Les Auteurs Dramatiques ne sont pas des Apôtres.	V	1	61
DANSE ET BALLET				
Allemagne :				
MÜLLER, Ingvelde	Chronique du Monde : Ballet.	IV	2	73
Australie :				
GARLING, Jean	Les Danseurs Australiens à l'Étranger.	III	4	69
Danemark :				
FRIDERICIA, Allan	Chronique du Monde : Ballet.	IV	3	65
États-Unis :				
HERING, Doris	Chronique du Monde : Ballet.	IV	2	85
France :				
YVES-BONNAT	Chronique du Monde : Ballet.	IV	2	69
	Chronique du Monde : Festivals de Danse.	V	1	73
Inde :				
MALIK, Kapila	La Danse Bhâratanâtyam.	V	2	142
Japon :				
MITSUYOSHI, Natsuya	Chronique du Monde : Ballet.	IV	2	75
Pologne :				
SZYFMAN, Arnold	Chronique du Monde : Ballet.	IV	3	73
Royaume-Uni :				
TREWIN, J.C.	Chronique du Monde : Ballet.	IV	2	79
Suède :				
LIPSCHÜTZ, Dan	Tendances Actuelles du Ballet Suédois.	IV	2	49
U.R.S.S. :				
VOLKOV, Nicolas	Chronique du Monde : Ballet.	IV	2	81

Vol. n° page

DÉCORATION

SHBOLT, Allan — Les Décorateurs Australiens. — III 4 64
ILLESTRÖM, Gustaf — La Décoration Théâtrale en Suède. — IV 2 27
ITAMURA, Kihachi — Le Décor de Théâtre au Japon. — III 4 11
LAUSZ, Ernest — A Propos du Décor Projeté. — III 4 57
UBIN, Joël E.-WATSON, L. H. — A Propos du Décor Projeté. — III 4 48

ÉDUCATION

RUNIUS, Palle — La Radio au Service du Théâtre en Suède. — IV 2 25
HATTOPADHYAY, Kamaladevi — L'Avenir du Théâtre Indien. — V 2 93
AINT-DENIS, Michel — Formation du Jeune Acteur. — IV 1 37

FESTIVALS

Allemagne :
MÜLLER, Ingvelde — Chronique du Monde : Festivals. — V 2 161
Autriche :
LÖBL, Karl — Chronique du Monde : Salzbourg. — V 1 69
États-Unis :
HEWES, Henry — Chronique du Monde : Festivals Shakespeariens. — V 1 85
LANGNER, Lawrence — Le Festival Shakespeare de Stratford, Connecticut. — V 1 37
France :
YVES-BONNAT — Chronique du Monde : Festivals de Danse. — V 1 73
Grèce :
CENTRE GREC DE L'I.I.T. — Chronique du Monde : Festivals. — V 1 75
Inde :
KHOSLA, G.S. — Le Festival National d'Art Dramatique. — V 2 109
Italie :
D'AMICO, Silvio — Spectacles à Ciel Ouvert. — III 4 23
FIOCCO, Achille — Chronique du Monde : Festivals. — V 1 77
Royaume-Uni :
TREWIN, J.C. — Laurence Olivier à Stratford. — V 1 51
Yougoslavie :
MATKOVIC, Marijan — Le Festival de Dubrovnik. — IV 3 85
Suisse :
ZIMMERMANN, Wilhelm — Le Théâtre de Plein Air en Suisse. — V 1 28

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

BEIJER, Agne — Deux Auteurs Suédois : Pär Lagerkvist et Hjalmar Bergman. — IV 2 14
GADGIL, V.Y.-MANE, V.V. — Histoire du Théâtre Marathi. — V 2 117
GASSNER, John — Le Théâtre Social Contemporain. — IV 4 21
MIGNON, Paul-Louis — (Et Roger - Ferdinand; André Roussin; Armand Salacrou) - Aspects du Comique dans le Théâtre Français d'Aujourd'hui. — IV 4 4
MUKERJI, Amar — Rabindranath Tagore (1864-1941). — V 2 123

INTERPRÈTES

BARRAULT, Jean-Louis — L'Avis d'un Acteur sur Stanislavski et Brecht. — IV 1 30
BRECHT, Bertolt — Description Sommaire d'une Nouvelle Technique d'Interprétation qui produit un Effet d'Éloignement. — IV 1 15
GONDIM, Isaac — La Journée d'une Actrice à Recife. — IV 1 50
GOURFINKEL, Nina — L'Acteur selon Stanislavski. — IV 1 5
KITAMURA, Kihachi — La Journée d'un Acteur à Tokyo. — IV 1 56
PHILIPSON, Berndt — Condition Sociale du Comédien en Suède. — IV 2 60
REDGRAVE, Michael — L'Avis d'un Acteur sur Stanislavski et Brecht. — IV 1 32
ROSINKRANZ, Gudlaugur — La Journée d'un Acteur à Reykjavik. — IV 1 52
SAINT-DENIS, Michel — Formation du Jeune Acteur. — IV 1 37
SEGAL, Zohra — Prithvi Raj et sa Compagnie. — V 2 131
TREWIN, J.C. — Laurence Olivier à Stratford. — V 1 51

MISE EN SCÈNE

BEYER, Nils — Importance du Metteur en Scène en Suède. — IV 2 5
D'AMICO, Silvio — Spectacles à Ciel Ouvert en Italie. — III 4 23
ZIMMERMANN, Wilhelm — Le Théâtre de Plein Air en Suisse. — V 1 28

RELATIONS INTERNATIONALES

ANTOINE, André-Paul — Les Enseignements du Festival d'Art Dramatique de la Ville de Paris. — III 4 73
CENTRE INDIEN DE L'I.I.T. — Les Pièces Européennes en Inde. — V 2 138
GARLING, Jean — Les Danseurs Australiens à l'Étranger. — III 4 69
GILDER, Rosamond — L'Unesco et le Théâtre. — III 4 5
JULIEN, A.M. — A Propos d'un Théâtre des Nations. — V 1 5
RIDLEY, P.M. — Le Mois du Théâtre International en Australie. — III 4 60

SUBVENTIONS

TOPELIUS, G.Z. — Les Subsides accordés aux Théâtres par l'État Suédois. — IV 2 57

UNIVERSITÉS

ROBINSON, Horace W. — Le Théâtre Adaptable aux États-Unis. — IV 3 11
SOUTHERN, Richard — Le Théâtre - Studio de l'Université de Bristol. — IV 3 22

INDEX OF THE ILLUSTRATIONS

which have appeared in « World Theatre » after Volume III, no. 4

INDEX DES ILLUSTRATIONS

parues dans « Le Théâtre dans le Monde » depuis le Vol. III, n° 4

AN index of illustrations is particularly interesting in that it gives the producer, actor and stage-designer the opportunity of comparing his own idea of a play with those of previous productions.

The first part of this index concerns drama. The plays are arranged in alphabetical order of their playwrights. The titles of English, French, German and Italian plays are left in their original language; the others are given in English and French. Above each title the name of the town is given where the performance took place.

The second part of the index deals with opera; the works are arranged in alphabetical order of their composers.

In the third part ballets are listed according to their titles and the name of the choreographer is generally indicated.

The fourth part groups well-known personalities and the fifth theatres and opera-houses arranged in order of their locality.

*

UN index des illustrations est surtout intéressant en ce qu'il donne au metteur en scène, à l'acteur ou au décorateur l'occasion de confronter avec sa propre vision d'une pièce les images de réalisations antérieures.

La première section de cet index est réservée au théâtre parlé. Les pièces y sont présentées dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs. Les titres d'œuvres allemandes, anglaises, françaises et italiennes sont en langue originale; les autres en anglais et en français. Au-dessous de chaque titre, on trouvera la ville où la représentation s'est déroulée.

La seconde section de l'index est réservée au théâtre lyrique; les œuvres y sont rangées par noms de compositeurs.

Dans la troisième section, les ballets sont rangés par titres des œuvres, avec indication éventuelle du chorégraphe.

La quatrième section rassemble les personnalités et la cinquième les bâtiments, classés par noms de lieux.

I. DRAMA — THÉÂTRE PARLÉ

			Vol.	n°	page
	A				
ANONYMOUS - ANONYMES	*Horang-Leisang-Saphabai.*	New Delhi	V	2	113
	Kumagaya's Headquarters. Le Quartier Général de Kumagaya.	Tokyo	III	4	13
	Loyalty. Loyauté.	Tokyo	III	4	11
	Maître Pathelin.	Stockholm	IV	2	36
ABE, Kimifusa	*Slave Hunter. Chasseur d'Esclaves.*	Tokyo	IV	4	42
ADAMOV, Arthur	*Le Ping-Pong.*	Paris	IV	3	66
AESCHYLUS	*Choephori. Les Chéophores.*	London	IV	1	42
	Oresteia. L'Orestie.	Stockholm	IV	1	74
	Oresteia. L'Orestie.	Paris	V	1	73
	The Persians. Les Perses.	Lima	IV	2	78
AGARWALLA, Jyotiprasad	*Sonit Kunwari.*	New Delhi	V	2	113
ALFIERI, Vittorio	*Saül.*	Genova	III	4	24
ALMQUIST, C.J.L.	*Amorina.*	Stockholm	IV	2	26
ALONY, Nissim	*Most Cruel, the King. Le plus Cruel, le Roi.*	Tel Aviv	IV	1	69
ANAND, Inder Raj	*Traitor. Le Traître.*	Bombay	V	2	136
	The Wall. Le Mur.	Bombay	V	2	133

			Vol.	nº	page
NAND,	*We Indians.*				
R.G.	*Nous, Indiens.*	New Delhi	III	4	94
	We Indians.				
	Nous, Indiens.	New Delhi	V	2	116
NDERSON,	*Cry, the Beloved Country.*				
Maxwell		Tel Aviv	IV	1	66
NDERSON,	*All Summer Long.*				
Robert		New York	IV	1	78
NOUILH,	*Antigone.*	Stockholm	IV	2	37
Jean	*La Valse des Toréadors.*				
		Sidney	III	4	63
.RDREY,	*Thunder Rock.*				
Robert		New York	IV	4	23
.RNER,	*Obedience.*				
Sivar	*Soumission.*	Stockholm	IV	2	12
.RROYO,	*El Tecolote.*	Mexico	IV	3	73
Vanegas					
AYMÉ,	*Les Oiseaux de Lune.*				
Marcel		Paris	V	2	158

B

BAGNOLD,	*The Chalk Garden*				
Enid		New York	V	2	174
BARRIE,	*Peter Pan.*	New York	IV	1	79
James					
BENESCH,	*A Steamboat for Abaduna.*				
Kurt	*Un Paquebot pour Abaduna.*				
		Wien	III	4	84
BERGMAN,	*His Grace's Will.*				
Hjalmar	*Le Testament de Son Excellence.*	Stockholm	IV	2	23
	The Weaver of Bagdad.				
	Le Tisserand de Bagdad.				
		Stockholm	IV	2	23
BETTI,	*Irene Innocenta.*				
Ugo		Bruxelles	IV	4	35
	La Fuggitiva.	Venezia	III	4	96
	La Regina e gli Insorti.				
		London	V	1	82
	Spiritismo nell' Antica Casa.				
		Roma	IV	4	35
BISMIL,	*Pathan.*				
Lal Chand		Bombay	V	2	134
BOLAND,	*Cockpit.*				
Bridget		Sidney	III	4	61
	The Prisoner.	London	III	4	99
BRÉAL,	*Les Hussards.*				
P.-A.		Paris	IV	4	9
BRECHT,	*Der Kaukasische Kreide-*				
Bertolt	*kreis.*	Frankfurt am Main	IV	4	33
	Der Kaukasische Kreide-				
	kreis.	Berlin	V	1	6
	Mutter Courage.	Berlin	III	4	78
BROOKE,	*King of Hearts.*				
Eleanor -		New York	IV	4	12
KERR, Jean					
BÜCHNER,	*Leonce und Lena.*				
Georg		Hamburg	IV	1	62

C

CALDERON	*El Gran Teatro del Mundo.*				
		Einsiedeln	V	1	32-33
	La Vida es Sueño.	Paris	III	4	79
CAMUS,	*Les Justes.*	Paris	IV	4	28
Albert					
CANNAN,	*Misery Me!*	London	IV	3	78
Denis					
	You and Your Wife.				
		Bristol	IV	4	19
CARLINO,	*La Biunda.*				
Carlos		Buenos-Aires	IV	2	69
CHHOTRAY,	*Parakalam.*				
Gopal		New Delhi	V	2	115
CHORELL,	*Milady.*				
Walentin	*Madame.*	Helsinki	IV	4	68
COCTEAU,	*La Machine Infernale.*				
Jean		Paris	IV	1	65
COLMAN,	*The Clandestine Marriage.*				
George -		Birmingham	V	2	171
GARRICK					
CROMMELYNCK,	*Une Femme qu'a le Cœur*				
Fernand	*trop Petit.*	Buenos-Aires	V	2	154

D

DAGERMAN,	*The Day of Judgement.*				
Stig	*Le Jour du Jugement.*				
		Göteborg	IV	2	12
DE FILIPPO,	*La Grande Magia.*				
Eduardo		Roma	IV	4	17
DIEST,	*Elkerlyk.*	Antwerpen	V	1	10
Petrus van					
DRZIC,	*Uncle Maroje.*				
Marin	*Oncle Maroje.*	Beograd	III	4	76
DÜRRENMATT,	*Ein Engel kommt nach*				
Friedrich	*Babylon*	Zürich	IV	3	76

E

ELIOT,	*The Cocktail Party.*				
T.S.		New Delhi	V	2	138
	Murder in the Cathedral.				
		Bombay	V	2	140
ESCHYLE,					
V. AESCHYLUS					
EVANS,	*Overtime.*				
Claude		Wellington	IV	4	43
EURIPIDE	*Hecuba.*				
	Hécube.	Épidaure	V	1	74
	Hippolytus.				
	Hippolyte.	Épidaure	V	1	76
	Medea.				
	Médée.	Stockholm	IV	2	10
	The Trojan Woman.				
	Les Troyennes.	Washington	III	4	51

F

FRY,	*The Dark is Light Enough.*				
Christopher		London	IV	4	59
	The First Born.	New Delhi	V	2	138
	The Lady's not for Burning.				
		Den Haag	IV	1	71
	The Lady's not for Burning.				
		Stockholm	IV	2	31
	A Sleep of Prisoners.				
		London	IV	4	54

G

GARCIA LORCA,	*Doña Rosita.*	Wien	III	4	82
Federico					
	Doña Rosita.	Göteborg	IV	2	42

			Vol.	n°	page
GARGI, Paritosh	*By the Well.* *Près du Puits.*	New Delhi	V	2	115
GARRICK, David - COLMAN	*The Clandestine Marriage.*	Birmingham	V	2	171
GIRAUDOUX, Jean	*Amphitryon 38.*	Sidney	III	4	66
	L'Apollon de Bellac.	Stockholm	IV	2	31
	La Folle de Chaillot.	Paris	IV	4	29
	La Guerre de Troie n'aura pas lieu.	New York	V	2	176
GŒTHE	*Iphigenia in Tauris.*	Zürich	V	1	16
GOGOL	*The Government Inspector.* *Le Revizor.*	New Delhi	V	2	139
GOLDONI	*Le Baruffe Chiozzote.*	Venezia	III	4	31
	La Putta Onorata.	Venezia	III	4	30
GORKI, Maxim	*Lower Depths.* *Les Bas-Fonds.*	Los Angeles	IV	3	17
	Yegor Boulitchov.	Beograd	V	1	9

H

HALL, Samuel	*Snows of Kilmanjaro.*	Yale	III	4	50
HENSEN, Herwig	*Agamemnon.*	Antwerpen	III	4	85
HERZBERG, Abel	*Herodes.*	Arnhem	V	1	81
HEY, Richard	*Thymian und Drachentod.*	Stuttgart	IV	4	39
HÖIJER, Bjorn-Erik	*Isak Juntti.*	Stockholm	IV	2	13
HUGO, Victor	*Marie Tudor.*	Avignon	V	1	70
HUNTER, N.C.	*A Day by the Sea.*	London	III	4	98

I

IBSEN	*Brand.*	Stockholm	IV	2	38
	Emperor and Galilean. *Empereur et Galiléen.*	Oslo	V	2	166
	Ghosts. *Les Revenants.*	Oslo	III	4	75
	Ghosts. *Les Revenants.*	Bombay	V	2	141
	Hedda Gabler.	London	IV	1	75
	Peer Gynt.	Norrköping-Linköping	IV	1	72
INGE, William	*Bus Stop.*	New York	IV	4	16
IONESCO, Eugène	*Comment s'en débarrasser?*	Paris	III	4	89
IWASKIEWICZ, Jaroslaw	*A Summer at Nohant.* *Un Été à Nohant.*	Krakow	V	1	11

J

JEFFERS, Robinson	*Medea.*	New York	IV	2	88
JONSON, Ben	*Volpone.*	Amsterdam	IV	1	68
	Volpone.	London	V	1	6

K

KAFKA	*Das Schloss.*	Berlin	III	4	80
KAISER, Georg	*Silbersee.*	Berlin	V	2	164
KALIDASA	*Sâkuntalam.*	New Delhi	V	2	112
	Shakuntala.	Bombay	V	2	132
KAUFMAN, George S. - TEICHMANN	*The Solid Gold Cadillac.*	New York	IV	4	11
KERR, Jean - BROOKE	*King of Hearts.*	New York	IV	4	12
KHADILKAR, Krishnaji Prabhakar	*Family Feud - Vendetta.*	New Delhi	V	2	112
KIELLAND, Axel	*The Lord and his Servants.* *Le Seigneur et ses Serviteurs.*	Oslo	V	2	167
KINOSHITA, Junji	*The Ascension of a Frog.* *L'Ascension de la Grenouille.*	Tokyo	III	4	18
KRLEZA, Miroslav	*The Encampment.* *Le Campement.*	Zagreb	IV	3	85
	Golgotha.	Zagreb	IV	4	47
KUBO, Sakae	*Meteorology of Japan.* *Météorologie au Japon.*	Tokyo	IV	4	42

L

LAGERKVIST, Pär	*Barabbas.*	Stockholm	IV	2	21
	The Man who lived his Life again. *L'Homme qui put revivre sa Vie.*	Stockholm	IV	2	19
	The Philosopher's Stone. *La Pierre Philosophale.*	Stockholm	IV	2	20
	The Secret of Heaven. *Le Secret du Ciel.*	Stockholm	IV	2	18
LAWRENCE-LEE	*Inherit the Wind.*	New York	IV	4	25
LEIVICK	*The Golem.* *Le Golem.*	Tel Aviv	III	4	81
LEVIN-MAC HYMAN	*No Time for Sergeants.*	New York	V	2	175

M

MAGITO, Suria	*Kalavela.*	London	IV	1	47
MAIAKOVSKY, V.V.	*The Bath.* *La Savonnée.*	Moskva	IV	4	50
MANTALO, Kubota	*Fishing.* *A la Pêche.*	Tokyo	III	4	15
MARIVAUX	*Le Triomphe de l'Amour.*	Paris	V	2	159
MAYAMA, Seika	*Masakado Taira.*	Tokyo	III	4	14
MEHTA, Chandravadan C.	*Midnight.* *Minuit.*	New Delhi	V	2	115
MEIER, Herbert	*Die Barke von Gawdos.*	Zürich	IV	3	77

		Vol.	nº	page
ELAS, Spiro	*The King and the Dog.* *Le Roi et le Chien.* Athènes	III	4	90
ELVILLE, Alan	*Simon and Laura.* London	IV	4	10
ILLER, Arthur	*All my Sons.* San Mateo	IV	4	24
	The Crucible. Bruxelles	III	4	86
	Death of a Salesman. Tokyo	IV	3	70
	A View from the Bridge. New York	V	2	172
ILLER, James H.	*The Empress' Nightingale.* Albuquerque	III	4	52
ISHI, Juro	*The Committed.* *Le Mandaté.* Tokyo	III	4	21
OLIÈRE	*Les Amants Magnifiques.* Paris	IV	1	64
	Don Juan. Paris	III	4	88
	Les Fourberies de Scapin. Strasbourg	V	2	161
	Le Malade Imaginaire. Buenos Aires	V	2	155
	Le Médecin malgré lui. Bombay	V	2	141
	Le Misanthrope. Strasbourg	IV	1	49
OLINA, Carlos Denis	*Morir, tal vez sonar.* Montevideo	III	4	100
OLNAR	*Liliom.* Pittsburgh	III	4	50
ONTHERLANT, Henry de	*Port-Royal.* Paris	IV	2	71

N

NAKAE, Yoshio	*The Fishing Port.* *Le Port de Pêche.* Tokyo	III	4	19

O

OBEY, André	*Une Fille pour du Vent.* Erlangen	V	2	163
O'CASEY, Sean	*The Plough and the Stars.* Dublin	V	1	9
O'NEILL	*A Moon for the Misbegotten.* Helsinki	IV	4	69

P

PARTHASARATHY, V.K.	*The Vow of Sivakami.* *Le Serment de Sivakami.* New Delhi	V	2	115
PENASCO, Alejandro	*Calypso.* Montevideo	III	4	101
PIRANDELLO, Luigi	*Il Piacere dell' Onesta.* Paris	III	4	88
PRIESTLEY, J.B.	*They Came to a City.* London	IV	4	26

R

RICE, Elmer	*The Adding Machine.* Washington	III	4	51
RIOS, Juan	*Ayar Manko.* Lima	IV	2	79
RIVEMALE, Alexandre	*Azouk.* Paris	IV	4	8
ROGER-FERDINAND	*Les J 3.* Paris	IV	4	5
ROSTAND, Edmond	*Cyrano de Bergerac.* Roma	III	4	74
ROUSSIN, André	*L'Amour Fou* ou *La Première Surprise.* Paris	IV	4	7
	Le Mari, la Femme et la Mort. Paris	III	4	89
ROY, Jules	*Les Cyclones.* Paris	IV	1	67

S

SALACROU, Armand	*Histoire de Rire.* Paris	IV	4	6
SARTRE, Jean-Paul	*Les Mouches.* Stockholm	IV	2	34-35
	Nekrassov. Paris	IV	4	31
SCHILLER	*Kabale und Liebe.* Athènes	III	4	91
	Maria Stuart. Stuttgart	V	1	10
	Wilhelm Tell. Interlaken	V	1	34-35
SCRIBE, Eugène	*Bataille de Dames.* Amsterdam	IV	1	70
SÉNÈQUE	*Tieste.* Roma	III	4	95
SETO, Eichi	*Aoi-no-ue.* Tokyo	III	4	16-17
SHAKESPEARE	*All's Well that Ends Well.* Stratford, Ontario	V	1	47
	Hamlet. Pittsburgh	III	4	49
	Hamlet. Dubrovnik	IV	3	87
	Henri IV. Verona	III	4	29
	Julius Caesar. Milano	III	4	97
	Julius Caesar. Stratford, Connecticut	V	1	39
	Julius Caesar. Stratford, Ontario	V	1	49
	The Merchant of Venice. London	IV	1	48
	Much Ado About Nothing. Verona	III	4	29
	Othello. Ankara	IV	4	75
	Richard II. Los Angeles	IV	3	17
	Richard III. Stockholm	IV	2	28
	Richard III. Stratford, Ontario	V	1	43
	Romeo and Juliet. Tokyo	III	4	19
	Romeo and Juliet. Stockholm	IV	2	29
	Troilus and Cressida. Firenze	III	4	27
	Troilus and Cressida. Stratford-upon-Avon	IV	1	76
	Twelfth Night. Stockholm	IV	2	30
	Twelfth Night. Santiago	IV	3	63
	Twelfth Night. Stratford-upon-Avon	IV	3	79
	The Two Gentlemen of Verona. Istanbul	IV	4	71
SHAW, G.B.	*Misalliance.* London	V	2	170
	Pygmalion. New Delhi	V	2	139
SHAW, Irwin	*The Gentle People.* New York	IV	4	22
SHERRIFF, R.C.	*The Long Sunset.* Birmingham	V	1	83
SHIMAZAKI, Tohson	*Before Dawn.* *Avant l'Aube.* Tokyo	III	4	15

		Vol.	nº	page
SIGURJONSSON, Johann	*Mount Eyvind.* *Le Mont Eyvind.* Reykjavik	IV	1	54
SINNIGER, Michel	*Celui qui ne croyait pas.* Hospice de Beaune	V	1	72
SOPHOCLE	*Antigone.* Stockholm	IV	2	10
	Œdipus. Stockholm	IV	2	11
	Œdipus. Athènes	V	1	14
	Œdipus. Lausanne	V	1	14
	Œdipus. Amsterdam	V	1	15
	Œdipus. Stratford, Ontario	V	1	48
	Œdipus. Épidaure	V	1	77
	Œdipus. New Delhi	V	2	114
STRINDBERG, Axel	*The Celebration is Soon Over.* *La Fête est bientôt finie.* Göteborg	IV	2	12
STRINDBERG, August	*A Dream Play.* *Le Songe.* Stockholm	IV	2	8
	A Dream Play. *Le Songe.* Göteborg	IV	2	
	A Dream Play. *Le Songe.* Malmö	IV	2	41
	Erik XIV. Stockholm	IV	2	32
	The Father. *Le Père.* Stockholm	IV	2	7
	The Father. *Le Père.* Stockholm	V	1	9
	The Great Highway. *La Grand-Route.* Stockholm	IV	2	7
	To Damascus. *Le Chemin de Damas.* Stockholm	IV	2	5
	The Wanderings of Lucky Per. *Les Voyages de Pierre le Chanceux.* Mexico	IV	3	72
SUAREZ, Enrique	*The Manure Cart.* *La Charrette aux Ordures.* Buenos Aires	IV	2	66
SYNGE, J.M.	*The Playboy of the Western World.* Dublin	III	4	77

T

		Vol.	nº	page
TAGORE, Rabindranath	*Char Adhyaya.* New Delhi	V	2	129
	Red Oleanders. *Lauriers Rouges.* New Delhi	V	2	112
	Sacrifice. Calcutta	V	2	125
	The Worship of the Nati. *L'Adoration de Nati.* Calcutta	V	2	127
TASSO, Torquato	*Aminta.* Tivoli	III	4	33
TCHEKOV	*Uncle Vanya.* *Oncle Vania.* Santiago	IV	3	62
TEICHMANN, H. - KAUFMAN	*The Solid Gold Cadillac.* New York	IV	4	11
TYLER, Royall	*The Contrast.* Oregon	IV	3	14

V

		Vol.	nº	page
VALDES, Fernan Silva	*Santos Vega.* Montevideo	III	4	102
VAUTHIER, Jean	*Le Personnage Combattant.* Paris	V	2	158
VEGA, Lope de	*La Fingido Verdadero.* Hamburg	IV	1	61
VERNEUIL, Louis	*Les Trois Messieurs de Bois-Guillaume.* Paris	IV	3	69
VICENTE, Gil	*The Boat of Hell.* *La Barque d'Enfer.* Lisboa	V	1	11

W

		Vol.	nº	page
WEYMANN, Gert	*Generationen.* Berlin	IV	4	39
WHITING, John	*Marching Song.* London	IV	4	27
WILDE, Oscar	*An Ideal Husband.* Los Angeles	IV	3	17
	The Importance of Being Earnest. Sidney	III	4	65
WILDER, Thornton	*The Skin of Our Teeth.* New York	IV	4	15
WILLIAMS, Tennessee	*Cat on a Hot Tin Roof.* New York	IV	3	81
	Summer and Smoke. Reykjavik	IV	1	55
WILLINGHAM, Calder	*End as a Man.* New York	III	4	104
WOLFE, Thomas	*Mannerhouse.* Düsseldorf	IV	1	60
WOUK, Herman	*The Caine Mutiny Court Martial.* New York	III	4	105

Z

		Vol.	nº	page
ZETTERHOLM, Tore	*Beatrice, the Model.* *Le Mannequin Béatrice.* Stockholm	IV	1	73
	Beatrice, the Model. *Le Mannequin Béatrice.* Stockholm	IV	2	13
ZUCKMAYER, Carl	*Hauptmann von Köpenick.* Berlin	IV	4	32
	Das Kalte Licht. Hamburg	IV	4	39

II. OPERA AND MUSICAL COMEDY — THÉÂTRE LYRIQUE

		Vol.	nº	page
ADLER, Richard-ROSS	*Damn Yankees.* New York	IV	4	80
	The Pajama Game. New York	III	4	106
BERG, Natanael	*Judith.* Stockholm	IV	2	45
BIZET	*Carmen.* Tokyo	III	4	19
	Carmen. Stockholm	IV	2	27
BLACHER, Boris-VON EINEM,	*Der Prozess.* Wien	III	4	83
BRITTEN, Benjamin	*The Turn of the Screw.* London	IV	4	77
CAVALLI	*La Didone.* Firenze	III	4	25

		Vol.	nº	page
ELVINCOURT, Claude	*La Femme à Barbe.* Paris	IV	4	72
ONIZETTI	*Lucia di Lammermoor.* Milano	III	4	57
GK, Werner	*Irische Legende.* Salzburg	V	1	69
IAGHE, Albert	*Plain and Fancy.* New York	V	1	87
IENOTTI, Gian Carlo	*Amahl and the Night Visitors.* New York	IV	4	79
	The Saint of Bleecker Street. New York	IV	3	82
IOZART	*Don Giovanni.* Paris	III	4	58
	Die Entführung aus dem Serail. Salzburg	V	1	68
	Titus. Tanglewood	III	4	49
	Die Zauberflöte. Paris	IV	4	74
OFFENBACH	*La Belle Hélène.* Bruxelles	IV	4	66
	Fortunio. London	IV	1	45
RODGERS, Rich. -HAMMERSTEIN	*Oklahoma.* New York	IV	2	88
ROSENBERG, Hilding	*The Isle of Blessedness.* *L'Ile de Félicité.* Stockholm	IV	2	47
STRAUSS, Richard	*Salome.* Stockholm	IV	2	33
TANSMAN, Alexandre	*Le Serment.* Bruxelles	IV	4	64
TCHAIKOWSKY	*Eugen Onegin.* Den Haag	V	1	80
TIPPETT, Michael	*The Midsummer Marriage.* London	IV	4	76
WAGNER, Richard	*Der Fliegende Holländer.* Bayreuth	V	2	162
	Tannhäuser. Bayreuth	IV	1	63
WEBER	*Oberon.* Firenze	III	4	26
	Oberon. Paris	IV	2	70

III. BALLET

		Vol.	nº	page
Les Amants Éternels. Melbourne	GRINWIS, Paul	III	4	72
Les Bals de Paris. Bruxelles	ETCHEVERRY, J.-J.	IV	4	65
Bharatanatyam. India		V	2	143sqq
The Black Swan. Sidney	BOROVANSKY, Edouard	III	4	70-71
Concertette. Copenhague	BRUHN, Erik	IV	3	65
Corroboree. Sidney	REID, Rex	III	4	67-68
Danses tribales en Inde. India		V	2	95sqq
The Demon in the Village. *Le Diable dans le Village.* Zagreb	MLAKAR, Pia-Pino	IV	3	86
La Esmeralda. London	BERIOSOFF, Nicholas	IV	2	80
The Flames of Paris. *Les Flammes de Paris.* Moskva		IV	2	82
The Fountain of Bakhtchissarai. *La Fontaine de Bakhtchissarai.* Moskva		IV	2	85
Genji Monogatari. Tokyo		IV	3	71
Grand pas de Coq. Stockholm	CULLBERG, Birgit	IV	2	51
Homerische Symphonie. Hamburg	SWEDLUND, Helga	IV	2	73
Jardin aux Lilas. Tokyo	TUDOR, Antony	IV	2	77
Kathak. India		V	2	144
Kathakali. India		V	2	145
The Lady and the Fool. London	CRANKO, John	IV	2	81
Manipuri. India		V	2	143
Medea. Stockholm	CULLBERG, Birgit	IV	2	53
Miss Julie. *Mademoiselle Julie.* Stockholm	CULLBERG Birgit	IV	2	52
The Monkey and the Quiver. *Le Singe et le Carquois.* Japon	HASEGAWA, Kanbeï	III	4	12
Padam. New Delhi	BALASARSWATI	V	2	152-53
Parisiana. Copenhague	BARTHOLIN, Birger	IV	3	64
Peter and the Wolf. *Pierre et le Loup.* Tokyo	NAKAMURA, Tomotake	IV	2	76
Ramayana. New Delhi	BARDHAN, Shanti	III	4	93
Romeo and Juliet. Warszawa	GOGOL, Jerzy	IV	3	74-75
Romeo and Juliet. Beograd	PARLIC, D.	IV	3	84
Der Rote Mantel. Berlin	GSOVSKY, Tatjana	IV	2	72
The Sleeping Beauty. *La Belle au Bois Dormant.* Stockholm	SKEAPING, Mary	IV	2	50
Tribal Dances in India. India		V	2	95sqq

IV. PERSONALITIES — PERSONNALITÉS

	Vol.	nº	page
Jean-Louis BARRAULT	IV	1	31
Benkt-Ake BENKTSSON	IV	2	60
Anita BJÖRK	IV	2	61
Rune CARLSTEN	IV	2	64
Irma CHRISTENSON	IV	2	62
Birgit CULLBERG	IV	2	54
Anders EK	IV	2	63
Ichikawa ENNOSUKE	IV	1	56sqq
Annelise FRANKFURT	IV	2	55
Christopher FRY	IV	4	51
Lars HANSON	IV	2	60
Uno HENNING	IV	2	61

		Vol.	nº	page
Anders HENRIKSON		IV	2	64
Pär LAGERKVIST		IV	2	15
Sture LAGERWALL		IV	2	64
Maria Fernanda MEIRELES		IV	1	50-51
Laurence OLIVIER	In different parts - Dans divers rôles *(Arms and the Man, Richard III, Henry IV, The Critic, Uncle Vanya, Œdipus, King Lear, Twelfth Night, Macbeth, Titus Andronicus.)*	V	1	52sqq
Ulf PALME		IV	2	62
Katina PAXINOU		V	1	16
PRITHVI RAJ		V	2	131
Michael REDGRAVE		IV	1	35
ROGER-FERDINAND		IV	4	4
André ROUSSIN		IV	4	4
Michel SAINT-DENIS		IV	1	38
Armand SALACROU		IV	4	4
Maria SCHILDKNECHT		IV	2	61
Ulla SJÖBLOM		IV	2	62
Constantin STANISLAVSKI	In different parts *(Lower Depths, Too Clever by Half, Enough Silliness in Every Wise Man, The Living Corpse, A Provincial Lady)* - Dans divers rôles *(Les Bas-Fonds, Le Malheur d'avoir trop d'Esprit, Tout Sage a son Point Faible, Le Cadavre Vivant, La Provinciale).*	IV	1	6sqq
Tora TEJE		IV	2	60
Inga TIDBLAD		IV	2	60
Annika TRETOW		IV	2	63
Gunn WALLGREN		IV	2	61
Olof WIDGREN		IV	2	62
Tollie ZELLMAN		IV	2	64

V. THEATRE ARCHITECTURE — ARCHITECTURE THÉÂTRALE

		Vol.	nº	page
BERLIN Deutschland	Schillertheater.	III	4	45
BOCHUM Deutschland	Stadttheater.	III	4	44
BREMEN Deutschland	Staatstheater.	III	4	42
BREMERHAVEN Deutschland	Stadttheater.	III	4	43
BRISTOL United Kingd.	The Dramatic Studio of the University.	IV	3	23sqq
CLEVELAND Ohio-U.S.A.	The Euclid Theatre.	IV	3	15
EALING United Kingd.	The Questors Theatre.	IV	3	35sqq
HOUSTON Texas-U.S.A.	The Playhouse.	IV	3	59-60
MANNHEIM Deutschland	Staatstheater.	IV	3	40-41
MIAMI Florida-U.S.A.	The Ring Theatre, University of Miami.	IV	3	20
OREGON U.S.A.	The University Theatre.	IV	3	13-14
REYKJAVIK Iceland	The National Theatre. *Le Théâtre National.*	IV	1	53
SCHWETZINGEN Deutschland	Rokoko-Theater.	V	2	165
STRASBOURG France	Théâtre Municipal.	IV	3	56-57
STRATFORD Connecticut-U.S.A.	The Playhouse.	V	1	38-41
STRATFORD Ontario-Can.	The Tent Theatre. *Le Théâtre-Tente.*	V	1	44-46
VENEZIA Italia	Teatro Verde, San Giorgio.	IV	3	51sqq
VERONA Italia	The Arena. *Les Arènes.* The Roman Theatre. *Le Théâtre Romain.*	III	4	23 28
WACO Texas-U.S.A.	The Baylor Theatre.	IV	3	18
WIEN Österreich	The New Opera House. *L'Opéra reconstruit.*	V	1	21sqq
YELLOW SPRINGS Ohio-U.S.A.	The Antioch College Theatre.	IV	3	19

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (LITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1956.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are: ELSEVIER S. A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium (Publisher); R. Hainaux, 24, Avenue de l'Atlantique, Brussels, Belgium, (Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium, (Business Manager).

2. The owner is: ELSEVIER S. A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is: Robert M. MacGregor, d/b/a THEATRE ARTS BOOKS, 224 West 4th Street, New York 14, New York; Robert M. MacGregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortgagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgages, or other securities are: NONE.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

Sworn to and subscribed before me this 27 th day of September, 1956. ROBERT M. MACGREGOR

IRVING KATZ, Commissioner of Deeds, City of New York. New York Clerk's No. 37, Registration No. 7K21. My commission expires May 17, 1957. *Signature of Business Manager*

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles. Imprimerie Elsevier, Bruxelles, novembre 1956